Graciela Batticuore, Loreley
El Jaber y Alejandra Laera,
comps.

Fronteras escritas

Cruces, desvíos y pasajes
en la literatura argentina

BEATRIZ VITERBO EDITORA

Fronteras escritas : límites, desvíos y pasajes en la literatura argentina /
Alejandra Laera...[et.al.]. ; compilado por Alejandra Laera ; Graciela Batticuore ; Loreley El Jaber. - 1a ed. - Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2008.
288 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-950-845-230-6

1. Ensayo Argentino. I. Laera, Alejandra, comp. II. Batticuore, Graciela, comp. III. El Jaber, Loreley, comp.
CDD A864

Biblioteca: *Tesis/Ensayo*
Ilustración de tapa: Daniel García

Primera edición: 2008

www.beatrizviterbo.com.ar
info@beatrizviterbo.com.ar

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Aventura y relato. Apuntes para una historia literaria de la frontera

Casi al comienzo de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), Lucio V. Mansilla cuenta que, mediante un esforzado reconocimiento del terreno, él mismo corrió la frontera varias leguas y la estableció al sur del Río Quinto. Es lícito, ante el modo en que se presenta la noticia, preguntarse cómo lo habrá hecho: de qué manera física ha dejado constancia del desplazamiento de la frontera, cuál ha sido el gesto político que lo acompañó, cuándo y dónde inscribió ese corrimiento en un mapa, quiénes colaboraron en la tarea. La validez de estos interrogantes se debe, más que nada, al hecho de que el emplazamiento, y en este caso corrimiento, de la frontera, aparece como una tarea individual. Es cierto que hay un Estado al que Mansilla, en tanto coronel del ejército y jefe de frontera representa, pero también lo es que Mansilla mantendrá una relación difícil y llena de malentendidos con sus superiores y que se encargará de profundizar la distancia cuando, meses después de la excursión emprendida a Tierra Adentro para conocer las tolderías ranquelinas, escriba su relato.

Por eso mismo, si algo nos importa de ese modo de narrar es que el trazado de la frontera, y su cruce, su incursión al otro

lado, se presenta como una aventura personal. Con gran claridad, Mansilla tematiza la frontera en tanto línea que separa lo uno de lo otro, la civilización de la barbarie, al hombre del desierto, pero lo hace, a la vez, exhibiendo que esa frontera es también una zona de contacto y de pasajes, móvil, lábil y dinámica. En un sentido, Mansilla viene a recoger toda la tradición argentina anterior de representación y experiencia de la frontera al tiempo que anuncia lo que vendrá. Aventura personal convertida en relato de aventura, *Una excursión a los indios ranqueles* hace de la experiencia en la frontera la posibilidad del conocimiento de lo ajeno, de lo otro.

Relato testimonial de los hechos, figuraciones regidas por la imaginación: en estas opciones que Mansilla tiende a conjugar en su narración es posible advertir, a primera vista, dos grandes grupos de relatos de frontera. Uno surge del viaje exploratorio, que alterna la narración con descripciones de la naturaleza, los habitantes y las costumbres, como ocurre en el *Viaje al país de los araucanos* (1879) y en *Callvucurá* (1884) de Estanislao Zeballos, o en *El viaje a la Patagonia Austral* (1879) de Francisco P. Moreno. El otro toma la forma del viaje ficcional, que recrea experiencias imaginarias sin renegar de la investidura testimonial que confiere el relato en primera persona, como sucede en *Martín Fierro* (1872 y 1879) al denunciar la dura vida en el fortín e instalar definitivamente el tópico de la huida del gaucho a tierra de indios. En ambos casos, el relato está alentado por aquel impulso aventurero que lo hace contrastar fuertemente con el tono predominante en los informes topográficos de corte burocrático estatal que resultan de la demarcación de fronteras, como tempranamente se advierte en el *Diario de las Guardias y Fortines de la Línea de Fronteras de Buenos Aires* escrito en 1796 por el capitán de navío español Félix de Azara. Y aunque en muchas ocasiones ambos móviles se crucen, hay algo en la mayoría de los relatos de frontera, ya sean experienciales o imaginarios, que es del orden de la aventura

tal cual la explica Simmel: como ese fragmento que se desprende del contexto de la vida y asume un valor específico, como esa parte de nuestra existencia que, aunque vinculada hacia delante y hacia atrás con otras, a la vez discurre, en un sentido profundo, al margen de la continuidad propia de la vida.[1]

Es indudable que fue el mismo espíritu aventurero el que empujó más allá de las fronteras transatlánticas a los primeros europeos que arribaron al Río de la Plata, aun cuando ese espíritu estuviera guiado, también, por el afán conquistador o la ambición económica. Las primeras crónicas de la conquista y, enseguida, las de la colonia dan cuenta de esa aventura en la que se trenzan pasiones, personalidades, intereses, en la que se trazan límites, dominios, recorridos. Como podemos leer en el *Derrotero y viaje a España y Las Indias* (1567) de Ulrico Schmidl, ya entonces, en la misma expresión "tierra adentro" que a mediados del siglo XIX se usará como topónimo en los mapas (Tierra Adentro), se vislumbra la idea de Desierto, una idea que, junto con la imagen del "río sin orillas" que baña Buenos Aires, convierte al avance de la frontera en un trabajo sin fin. Juan José Saer, en su "tratado imaginario" sobre el Río de la Plata, se refiere a la pobreza estética de "los dos desiertos", el de tierra y el de agua, que mirados desde la perspectiva que da la llegada, parecen yuxtaponerse "como si en los límites de uno y otro la tierra chata se licuara y, casi del mismo color, se volviera un poco más inestable".[2]

La potencia de lo desconocido, que late insistentemente del otro lado de las fronteras, va cifrando también los caminos de la imaginación y, sobre todo, ofrece un tema de atracción persistente. Es que, en el reverso de la aventura que se abre en la frontera, se diseña la figura de la cautiva blanca, esa suerte de mito cultural marcado por la desventura. Claro que existen también los cautivos, los hombres y niños en cautiverio, y algunos escritos autobiográficos han quedado como testimonio de esa particular experiencia que convierte a toda una vida en una

verdadera aventura que merece ser contada. Sin embargo, la mujer cautiva es quien concentra la fuerza novelesca que permite transitar una zona fluctuante entre lo documental y lo ficcional. En su historia, la fuerza conquistadora propia de la aventura se amalgama con la relación amorosa y cambia de signo: en ella, el cuerpo de la mujer es arrastrado al otro lado de la frontera y poseído por la fuerza. Basta detenerse en los pasajes de las diversas crónicas coloniales que presentan la historia de Lucía Miranda, la española raptada por los indios en la expedición de Pedro de Mendoza, como en sus sucesivas recreaciones, desde el drama en verso *Siripo* (1789), atribuido a Lavardén, hasta las novelas de cuño romántico publicadas el mismo año por Rosa Guerra y Eduarda Mansilla (*Lucía Miranda*, 1860).

Si ya en esta historia legendaria la frontera proyectaba literal y metafóricamente una separación, porque además del traspaso violento al "desierto" servía para marcar una diferencia inconciliable entre la mujer española y el indio enamorado, el poder simbólico de la cautiva alcanza su culminación en la historia de vida de María, convertida en una aventura romántica por Esteban Echeverría. En *La cautiva* (1837), Echeverría devuelve a la mujer a la frontera, a la vez que esta es configurada como un espacio denso, que anuda nuevos significados culturales en dimensión nacional.

Aunque el imaginario romántico haya dejado en la frontera marcas indelebles de la oposición entre civilización y barbarie, entre ciudad y campaña, entre el letrado y el bárbaro o el salvaje, los caminos de esa frontera han seguido también otras direcciones. Por lo pronto, el mismo proyecto romántico nacional encontró su sombra en otro modo del cruce de la frontera: hacia fuera (y no tierra adentro), hacia el exterior. Casi todos los protagonistas de la escena cultural rioplatense de la década de 1830, desde Domingo F. Sarmiento y Juan Bautista Alberdi a José Mármol, partieron al exilio debido a las diferencias con el gobierno de Buenos Aires y dieron testimonio de ese viaje obligado.

Ahora bien: en tanto trazo delimitador entre las nuevas naciones del cono sur, la constitución de la frontera, y su configuración, había estado atravesada, en las primeras décadas del siglo XIX, por la lucha poscolonial del Río de la Plata con los baluartes españoles que pervivían en América. Un episodio lo revela como pocos: el largo, penoso periplo que lleva a San Martín desde el Norte a los Andes para vencer al ejército enemigo instalado en el Alto Perú es una primera respuesta al interrogante sobre el cruce de las fronteras, sobre el modo de desentrañar el nudo geográfico, político y militar que la conforma. En ese recorrido, que unas décadas después narraría ejemplarmente para la historiografía Bartolomé Mitre en su *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, se diseñan las formas iniciales, tentativas, de la nación.

Si la disputa poscolonial por la posesión de territorios entre los nuevos países no tuvo mayor rendimiento literario y permaneció sobre todo en el registro del informe estatal, sí lo tuvo, en cambio, el conflicto bélico entre naciones. Del modo en que los intelectuales se hicieron cargo de pensar los problemas limítrofes, quizás sea el punto culminante la *Historia de Roca* (1938), en la que Leopoldo Lugones anuda la "conquista" de las tierras del Sur al conflicto político territorial con Chile por regiones de la Patagonia. Del rendimiento literario propio de los enfrentamientos armados, es ilustrativa la Guerra del Paraguay (1865-1869), que por lo menos hasta fines del siglo XIX dio lugar a un variado conjunto de relatos en los que las posibilidades dramáticas que ofrece una guerra despuntan en toda su variedad.

En definitiva, la aventura y su revés, la desventura, se viven en la frontera o bien como enfrentamiento y guerra o bien como cruce y exploración. De allí que la noción de frontera sea doblemente productiva para la narración, porque las dos posibilidades que ella implica suponen una alta carga de dramaticidad. Si de relatos se trata, la frontera representa una separa-

ción, un límite, pero también la chance de ampliar el conocimiento de lo desconocido. Esa chance nos devuelve al libro de Mansilla y, al hacerlo, deja ver los diversos contenidos político ideológicos que se juegan en los modos de relacionarse con la frontera y de narrar esa relación. Porque el libro de Mansilla, en el mismo movimiento de atender a las manifestaciones previas sobre la frontera y anunciar las futuras, recoge las discusiones, reavivadas en la década de 1870, acerca de cómo ocupar la frontera y avanzar sobre ella: línea de separación o zona de contacto, guerra ofensiva o negociación, exterminio o integración, reparto de tierras o colonización, latifundismo o minifundismo. Se trata de una década de debate y disputa que concluye con la declaración de la guerra ofensiva total, el exterminio o sometimiento de los vencidos y el nuevo trazado de las fronteras nacionales por parte del Estado argentino. En ese sentido, el gesto de trazar individualmente la frontera y después partir de excursión a las tierras donde habitan los ranqueles para preparar la firma de un tratado de paz, no podría ser, en efecto, más que una aventura personal, una suerte de excentricidad (otra característica de la aventura según Simmel) que solo puede constituirse como relato literario.

La concepción de la frontera que se desprende de relatos como el de Mansilla, y que en la cultura argentina encontraría escaso eco entre sus contemporáneos, anuncia en verdad la apertura de los estudios sobre la frontera más allá de su acepción como límite o borde, y como zona de choque y de avance de las naciones sobre tierras "vacías", es decir más allá de su acepción político territorial. A la dimensión histórica y económica que, en la última década del siglo XIX, la noción de frontera adquiere a partir de los análisis de F. J. Turner sobre el caso norteamericano, hay que sumarle también una dimensión cultural que dota de sentido simbólico a los aspectos geográficos, políticos y militares. ¿Qué es, finalmente, la frontera? ¿Cómo influye, por ejemplo, en la constitución de una nacionalidad y en la formación de

los Estados? ¿Cuántos tipos de frontera existen y qué tipos de habitantes y de prácticas propone cada uno? ¿Cómo han intervenido, por otra parte, los relatos y las representaciones de la frontera en su propio trazado? A la luz de las nuevas perspectivas de estudio que fueron surgiendo a lo largo del siglo XX y en la actualidad, no solo es posible una revisión de la historia de las fronteras rioplatenses desde la colonia hasta finales del siglo XIX, sino también un abordaje retrospectivo de los relatos imbricados con ella.

Desde la definición de Turner en 1893, quien caracterizó a la frontera como "el punto de contacto entre la barbarie y la civilización" ("the meeting point between savagery and civilization"), pasando por los cuestionamientos y replanteos que posteriormente se produjeron en diversos ámbitos[3], puede decirse que ha habido una gran cantidad de intentos por precisar qué es la frontera. Pero la abundancia de definiciones trajo aparejado un alto grado de vaguedad que llevó a preguntarse, como lo hace Richard Slatta, si la frontera es un lugar, un proceso o ambos a la vez.[4] Aún más: se trata de determinar cómo hay que caracterizarla y desde qué perspectiva abordarla si se tiene en cuenta que "para el geógrafo es un rasgo topográfico o un borde; para el antropólogo, una región geográfica cuyos habitantes exhiben ciertas características compartidas; para el historiador, acarrea una connotación geográfica de ser parte de un país frente a otro".[5] Las definiciones se superponen, se complementan, las disciplinas dialogan entre sí y a veces entran en disputa. En esta oportunidad, el interés que nos convoca es explorar los trazos de la frontera en la conformación de la literatura argentina desde una perspectiva literario cultural sin dejar por eso de recurrir a los demás aportes disciplinarios. Nuestra propuesta es indagar la significación de la frontera para los cronistas y escritores que en diferentes circunstancias se aventuraron a narrar su constitución, sus avances, sus cruces; es decir analizar las definiciones y

variaciones que la frontera asume en esos relatos y, en este sentido, los modos en que repercute en la propia narración.

Para la crítica cultural argentina, sin lugar a dudas, *Indios, ejército y frontera* (1982) de David Viñas fue el primer texto que puso énfasis en la producción discursiva que rodeó la expansión de la frontera hacia el territorio patagónico, cuya fecha de cierre está dada por la guerra ofensiva a cargo de Julio A. Roca que culmina en 1879. En esta suerte de ensayo de interpretación al que acompaña una amplia selección de textos de la segunda mitad del siglo XIX, leídos fundamentalmente en clave ideológica y en términos de clase, Viñas se propone cubrir un vacío, poner sobre el tapete ese capítulo que, como lo señala el epígrafe de Ezequiel Martínez Estrada que abre el libro, "tampoco en la historia figura". Para ello, Viñas viene a destejer el nudo entre liberalismo y militarismo en la Argentina, develando tanto los imperativos económicos del avance de la frontera y de la expropiación y el negociado de tierras, como los fundamentos ideológicos que llevan a la represión de todo aquel a quien se considera un "otro". La literatura de frontera, como Viñas inauguralmente definió a "ese gigantesco corpus" que se abre con el *Diario* de Colón a fines del siglo XV y recorre "trágica y contradictoriamente" los siglos siguientes con Mansilla, Zeballos, Álvaro Barros o el comandate Prado, es una constante que se va dramatizando entre lo que queda de este lado y lo que amenaza desde el otro, entre "lo que se muestra por nosotros" y "por ellos se agazapa", entre "lo que peligra aquí" y "lo que debe ser castigado allá".[6] Según este esquema, la literatura de frontera pondría en evidencia "sin demasiados matices, [una] tajante contraposición, un drama elemental". Para Viñas, la literatura de frontera es "pura guerra".

Si bien la configuración del territorio nacional posee una fuerte dimensión política e histórico-institucional, esta se manifiesta también, si no "ante todo", como lo aclara Jens Andermann, en formas estéticas de representación. Andermann con-

tinúa en *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino* (2000) la perspectiva político ideológica de Viñas, pero haciendo especial hincapié en la lógica representativa del espacio nacional y reparando particularmente en las diversas construcciones discursivas que fijan o reformulan la producción de discursos identitarios, o sea "la construcción *en el lenguaje* de un espacio nacional por parte de una literatura que recién a partir de esta imaginación territorial fundadora se identifica como argentina".[7] Por eso mismo concibe la territorialidad nacional como "un artefacto producido en el discurso", como el efecto de narrativas dramáticas donde se cuentan escenas de producción de límites. El espacio nacional es, de este modo, entendido en su doble carácter constitutivo, como representante topográfico y como representación tropográfica.

Esta doble vertiente es la que guía asimismo a Álvaro Fernández Bravo en *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX* (1999). Allí, a través del análisis de textos de Sarmiento y Lastarria, entre otros, Fernández Bravo postula la frontera como "un eje discontinuo que reaparece en la cultura tanto en su lugar de objeto (de representación o de reflexión y análisis) como bajo la forma de una posición para observar e interrogar la forma de la Nación".[8] Desde la perspectiva que asumen, aun con sus diferencias, Andermann y Fernández Bravo, las instancias más decisivas de la expansión territorial –sea que pensemos en la conquista española, en el desierto romántico o en la campaña del desierto– exhiben a la frontera, en tanto espacio de la nación, como una zona de condensación simbólica que los discursos de la cultura recorren y construyen, como una zona, sobre todo, donde se elaboran muchos de los lineamientos que conformarán la identidad nacional.

Focalizando en aspectos distintos a los mencionados, otros estudios han tocado la relación entre literatura argentina y frontera, aunque con un interés tangencial en la reflexión sobre esta

última. Así, Eduardo Romano releva un corpus de relatos que transcurren en la frontera en *Literatura / Cine. Argentinos sobre la(s) frontera(s)* (1991), a los que dedica sendos capítulos. Por su parte, Susana Rotker, en *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina* (1999), propone revisar los mitos fundacionales argentinos centrándose en la figura de la cautiva, y analizar desde una perspectiva de género la construcción de la identidad argentina.

La propuesta de este volumen entra en diálogo crítico con estos trabajos ya que, al incorporar los avances sobre los estudios de frontera que se fueron produciendo en las últimas décadas, buscamos nuevas lecturas, que abonen, revisen y amplíen las anteriores. La problemática de la frontera es abordada, por lo tanto, considerando la variedad de fronteras construidas e ideadas, la diversidad de sus modelos. De este modo, la frontera será entendida como rasgo topográfico, como región geográfica en la que interactúan diversas culturas, como espacio de enfrentamiento y asimismo de inclusión, como espacio militar, económico y cultural, como una región, un proceso, un discurso. Creemos en este aspecto plural de la frontera, que algunas veces queda ocluido en la unilateralidad de los enfoques disciplinarios, y consideramos que resultaría sumamente productivo poner en intersección esos avances realizados desde otros campos disciplinarios (tales como la geografía cultural, la política, la historiografía) con una mirada particularmente sensible a los relatos y las representaciones literarias.

Por todo esto, la idea aquí no ha sido la de cubrir aquel "vacío" del que hablaba Martínez Estrada, el cual puede decirse que ya ha sido subsanado, sino ensanchar los horizontes: desplegar la mirada hacia otras zonas de la producción cultural que también acompañaron el proceso de conformación nacional, pero que plantean problemáticas diferentes a las de los textos y coyunturas habitualmente visitados para trabajar la relación entre literatura y frontera. Para ello decidimos abordar un período amplio y extendido en el tiempo, que abarca precisa-

mente las representaciones, las imágenes y los imaginarios de época, los procesos simbólicos, los relatos, las ficciones de la frontera, desde la conquista española hasta fines del siglo XIX. Encaramos un registro de temas, autores y textualidades variado: tanto aquellos cuyo abordaje resulta insoslayable a la hora de pensar los ejes principales de las problemáticas que ciñen el mundo de la frontera en el plano de la literatura y la cultura argentinas, como otros que son bastante menos previsibles pero que, leídos desde el concepto de frontera, se iluminan de una manera reveladora. El conjunto de estos trabajos nos permite acercarnos, entonces, a la reconstrucción de una historia literaria de la frontera que implica, a su vez, una contribución valiosa para la configuración de otra historia más abarcadora en la que aquélla está inmersa y en la que la frontera emerge en toda su dimensión político cultural.

Estos apuntes para una historia literaria de la frontera que proponemos comienzan en el período colonial, con imágenes potentes que representan la guerra –con los españoles y entre los indios– y la hambruna en las crónicas de la conquista del Río de la Plata. Se trata de imágenes iconográficas y literarias que atraviesan una serie de textos como los de Ulrico Schmidl, Luis de Miranda, Ruy Díaz de Guzman, Martín del Barco Centenera, Álvar Nuñez Cabeza de Vaca, y que resultan fundantes de un tipo de concepción de la frontera –en su aspecto geográfico e ideológico– que se continuará en el tiempo (El Jaber). Es por eso precisamente que, si bien hubo otras configuraciones de la frontera en la época colonial, decidimos anclar en este primer momento que da comienzo al volumen, dado que en él se condensan los núcleos que serán retomados y recreados posteriormente, incluso durante el siglo XIX.

A continuación, otro momento privilegiado de representaciones, relatos y reflexiones sobre la frontera emerge hacia mediados de siglo impulsado por el romanticismo y su idea de nación. Surgen entonces todo tipo de imaginarios y figuraciones

de la territorialidad, el espacio y el paisaje nacional, así como de sus actores y modos de vida, que convergen en la obra de Esteban Echeverría, Domingo F. Sarmiento, Juan B. Alberdi, y también de otros autores de la época habitualmente menos transitados desde la perspectiva que encaramos, como lo son José Mármol o Hilario Ascasubi; sus escritos trazan una suerte de "cartografía de la República", sus relatos se apropian desde la ficción de "los espacios de la patria" (Roman y Fontana). Con el mismo telón de fondo, pero con preocupaciones que dejan ver otro tipo de espacio relacionado con la frontera, los letrados románticos en el exilio también plantean diversas posturas sobre su condición de extranjeros fuera de la patria y reflexionan acerca de los derechos que debían asistirlos en los países que los alojan (Amante).

El proyecto romántico presenta asimismo ciertas problemáticas que se analizan mejor al recorrerse en un arco temporal más amplio. La frontera puede ser abordada a partir del tipo de relaciones que propicia entre quienes la transitan: por ejemplo, el vínculo entre caudillos y secretarios, que viene a dilucidarse a partir de las representaciones que hacen o bien los propios letrados, como Sarmiento sobre su relación con Urquiza, o bien otros escritores, como el mismo Sarmiento sobre Facundo Quiroga y su secretario y como José María Ramos Mejía sobre Artigas y el suyo (Iglesia). En esta misma línea que focaliza las situaciones de cruce y pasaje a lo largo de varias décadas, son abordadas las instancias de lectura y escritura: por una parte, las figuras de ciertos escritores y lectores que se realizan como tales en el mundo de la frontera o tierra adentro, ya sean cautivos como Santiago Avendaño, indios instruidos entre blancos como algunos hijos de caciques, líderes políticos que ejercen su influencia sobre la indiada como Baigorria o militares como Lucio V. Mansilla; por otra, el periplo de los libros, los impresos, los manuscritos y las bibliotecas que, imprevistamente, encuentran un lugar privilegiado en el trajinar de los malones y entre los toldos (Batticuore).

Si bien la cuestión de la frontera vuelve obsesivamente a pensarse como el avance sobre la tierra habitada por los indios, hay coyunturas que ponen de relieve la frontera nacional exterior y convierten la zona de contacto en espacio de la guerra, como ocurre con la Guerra del Paraguay. Tanto en el contexto mismo en que las pujas y los conflictos sobre el territorio nacional se llevan a cabo como, con posterioridad, en el contexto de consolidación del Estado nacional, el espacio delimitado por la guerra fue configurado en términos de fronteras nacionales y transnacionales en relatos y representaciones de Lucio Mansilla, Eduardo Gutiérrez, Jose Ignacio Garmendia o Cándido López (Laera).

Es inevitable, como podrá observarse siguiendo este recorrido, que Lucio V. Mansilla se haga presente una y otra vez, dadas sus constantes recreaciones del mundo de la frontera, ya sea en los fortines, en la guerra, en los improvisados escritorios de campaña o tomando notas a cielo abierto. De allí que su producción literaria sea encarada desde diversas perspectivas y en varios artículos de este volumen y que permita, incluso, habilitar la noción de frontera a un uso metafórico. Es que, en *Una excursión a los indios ranqueles*, la frontera da lugar, también, a un tipo particular de relato, que se constituye en una zona de contacto entre los géneros: allí, alrededor del fogón, se aglomeran relatos disímiles que abren paso a la convergencia de géneros que van del realismo al fantástico (Gasparini).

Finalmente, este volumen tiene una suerte de doble cierre. El primero está marcado por el *Martín Fierro* de José Hernández, que en sus dos partes, la Ida y la Vuelta, confronta los dos espacios constitutivos de la frontera, el fortín y la tierra de indios. Partiendo de que "sin frontera en *Martín Fierro* no hay historia", es posible desplegar una lectura que ofrece nuevas miradas históricas, políticas e ideológicas sobre el poema de Hernández, desde el momento en que la frontera no es el espacio natural del gaucho sino una condena institucional del Estado que, activa en la

Ida, se torna obsoleta en la Vuelta (Ansolabehere). El segundo cierre coincide con el final de la frontera interna, resultado de la campaña de 1879, y está dado por el análisis de la trilogía de Estanislao Zeballos (*Callvucurá*, *Payné*, *Relmu*), cuya lectura desde una perspectiva literaria resulta indispensable para examinar las configuraciones culturales de uno y otro lado de la frontera, y para pensar las relaciones entre intelectuales y Estado en la década de 1880 (Torre). Si bien, como es sabido, existen abundantes relatos de frontera, elegimos cerrar este volumen con Zeballos porque la trilogía ilustra de manera inmejorable el pasaje de un tratamiento documental de la representación de la frontera a otro de corte ficcional.

Para terminar, no queremos dejar de mencionar que el proyecto de realización de este libro surgió como una necesidad compartida por sus colaboradores de reflexionar, profundizar ideas y, más aún, intervenir en el horizonte de los estudios sobre literatura y frontera. Hablamos de una continuidad porque, de hecho, las primeras reflexiones e intercambios sobre estas cuestiones se produjeron en el marco del trabajo compartido en la cátedra de Literatura Argentina I de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, de la que todos los colaboradores de este volumen formamos parte, y que dedicó algunos programas de estudio a dicha temática. Cabe señalar, también, que todos participamos de un equipo que trabaja desde hace varios años en diversas líneas y asuntos relativos a la literatura y la cultura argentinas del siglo XIX. Y que el estudio que aquí encaramos surge de la investigación realizada para un proyecto UBACYT dirigido por Cristina Iglesia entre 2001 y 2005, titulado "Continuidades y rupturas discursivas en la literatura argentina. Apuestas y límites de la modernización cultural en el siglo XIX". La publicación de este libro ha sido posible gracias a dicho subsidio.

Finalmente, deseamos agradecer el apoyo de Noé Jitrik y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA, en el cual estuvo radicado nuestro proyecto, y que sigue siendo ac-

tualmente el asiento de nuevas investigaciones individuales y grupales. También agradecemos especialmente a las editoras, Adriana Astutti y Sandra Contreras, quienes desde un principio nos dieron su apoyo y demostraron su interés y confianza en el trabajo de nuestro equipo. Por último, a los estudiantes que nos acompañaron en los cursos donde pusimos a prueba muchas de las hipótesis que se despliegan en las próximas páginas, y a los que seguirán acompañándonos, también en calidad de lectores, a partir de esta publicación.

Graciela Batticuore, Loreley El Jaber y Alejandra Laera

Notas

[1] Georg Simmel, "La aventura" (1911), en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, pp.11-26.

[2] Juan José Saer, *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1991, p.44.

[3] Frederik Jackson Turner, "El significado de la frontera en la historia americana", en Hebe Clementi, *F. J. Turner*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992, pp.44-76. Como explica Clementi, toda la obra de Turner está anunciada en este ensayo, "The Significance of the Frontier in American History", que reproduce su famosa exposición de 1893. Los postulados de Turner, cuya aceptación fue inmediata, comenzaron a ser cuestionados con firmeza recién en los años 30 del siglo XX; en líneas generales, puede decirse que lo más discutido ha sido que su visión de la frontera es parcial: mientras atiende a la sociedad expansiva de los norteamericanos blancos, deja de lado a los grupos indígenas que habitaban las regiones fronterizas y que fueron clave en la conformación misma de la frontera.

[4] Richard Slatta, "Historical Frontier Imagery in the Americas", en Paula Covington (ed.), *Latin American Frontiers, Borders, and Hinterlands. Research Needs and Resources*, Salalm Secretariat General Library, University of New Mexico, 1990, p.6.

[5] A.J.R. Russell-Wood, "Frontiers in Colonial Brazil. Reality, Myth, and Metaphor", en Paula Covington, *op.cit.*, p.28 (la traducción es nuestra).

[6] David Viñas, *Indios, ejército y frontera*, México, Siglo XXI, 1982, p.46.

[7] Jens Andermann, *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, p.16 (subrayado nuestro).

[8] Álvaro Fernández Bravo, *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana - Universidad de San Andrés, 1999, p.20.

Fronteras en movimiento. Historia de una dinámica (siglos XVI y XVII)

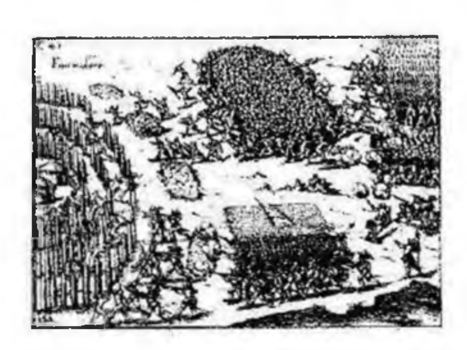
Loreley El Jaber

Primero la imagen

En 1599, Levinus Hulsius decide editar la crónica de Ulrico Schmidl sobre su experiencia en el Río de la Plata entre 1534 y 1554. Al igual que Jean Theodor de Bry ese mismo año, Hulsius publica una traducción latina de este relato, pero su edición posee una diferencia radical: no solo reproduce otra versión del texto, que considera más fidedigna, sino que además incluye una serie de grabados que ilustran toda la crónica.[1] En 1599, Levinus Hulsius decide ofrecerle al lector europeo una versión nueva de la crónica de este soldado alemán que posee, a su vez, un recorrido en imágenes. El ilustrador elige una serie de escenas que responden a quince momentos que selecciona del texto.[2] Si bien la mayoría de los grabados reproduce casi literalmente lo relatado por el cronista, el recorte iconográfico también ofrece la propia lectura del editor e ilustrador

Entre las imágenes bélicas, que conforman gran parte de estos grabados, Hulsius ofrece una ilustración que años después sería titulada "Asalto de la Frontera".[3] A diferencia de las otras imágenes que escenifican un enfrentamiento entre indios

y europeos, esta ilustración en particular no posee ninguna referencia etnográfica. Aquí la imagen explicita el capítulo que ilustra y con una sola palabra que parece haber sido, para el ilustrador, suficiente, significativa. Sin otra marca discursiva que sirva de anclaje, el editor ofrece una imagen bélica cuya única inscripción gráfica dice "Froemidiere", "La Frontera".[4]



La imagen reproduce el conflicto bélico entre españoles y carios relatado por Ulrico en *Derrotero y viaje a España y las Indias*. Allí, la Frontera remite al "lugar que habían fortificado los Carios" en su defensa ante el ataque europeo. Cuenta Ulrico que estos indios "habían cercado su lugar con tres empalizadas hechas de postes", que estos "eran tan gruesos como un hombre en la ijada o grosura" y que estaban "enterrados en la tierra tanto como la altura de un hombro".[5] Esta empalizada que tanto asombra al narrador y que lo lleva a una detallada descripción, es reproducida fielmente en el grabado. En esta imagen se vuelve a decir lo ya dicho y representado en imágenes previas: el orden de la milicia españo-

la, con sus ropas y armas, dirigiéndose en riguroso orden hacia/contra el enemigo indígena vs. el desorden de una masa de la que se desprenden casi aleatoriamente hombres desnudos en busca de refugio. Fuera del fuerte, los indios corren, también embisten, pero ese ataque, más bien esa defensa, resulta indefectiblemente infructuosa frente a la artillería europea; aquí la imagen, a pesar de los arcos y flechas que los indios sostienen en sus manos, es la imagen del vencido, del Otro muerto o cautivado. Sin embargo, dentro del fuerte la representación del indígena responde a la naturaleza belicosa con la que en general se lo venía asociando; dentro del fuerte el indio no es fácilmente capturado, se opone, resiste, ataca, y esta es precisamente la visión de dura pelea que relata el cronista.

Si bien el grabado se centra en la lucha entre europeos e indígenas, asimismo ofrece la imagen de otra contienda, el enfrentamiento también se produce entre iguales; la homogeneidad representativa del indio resalta precisamente esta cuestión, es decir que hay combate interno, que los Otros pelean entre sí. Frente a la guerra entre indígenas y a las disidencias entre naciones que esta pone en evidencia, la masa que los representaba se desintegra en su definición de conglomerado y se divide, los grupos recuperan su distinción heterogénea complejizando así la representación. Y es que el texto cuenta y el ilustrador intenta volver a contar que hay diferencias, que los aliados de los españoles atacan a sus congéneres, que los yapirús se enfrentan con arcos y flechas contra los carios. Indios contra indios, el grabado también muestra esto y, de este modo, si bien hacia un costado de la ilustración, si bien en función de una dicotomía que aún funciona, la representación del ataque parece haber perdido la simplicidad maniquea que la venía caracterizando. El lector ve la contienda, ve la pelea, así como ve la alianza y la traición que, esta vez, como el propio cronista, no condena.[6]

Este grabado, habitualmente olvidado, pone en escena una serie de problemáticas en torno a la representación en el período colonial, pero también en torno a las definiciones esencialistas que todavía se pretende hacer. Las expectativas de lectura que un editor como Levinus Hulsius debe haber tenido en cuenta para su colección de viajes entran en juego en este período y en función de esta clase de relatos, pero aún más en este tipo de textos de conquista. La Frontera que se representa, que se enuncia, es el límite, el fuerte, la división gráfica entre unos y otros, el punto de encuentro y de ataque, pero también es el proceso de alianzas y traiciones que posibilita el resultado final de la lucha, que la imagen preanuncia y que el texto muestra, victorioso. El imaginario de la frontera que el lector pudo tener en mente al leer el texto se reproduce en el grabado. El cruce es violento, las diferencias en primer plano claras, y el avance esperado se efectúa, se ve, se siente; pero el borde que separa, a pesar de la profunda y triple empalizada, también se representa en su acontecer movible, indefectiblemente dinámico. La frontera en el Río de la Plata que aquí se ilustra, que *funda* este grabado, es la imagen que se reproducirá una y otra vez en los textos coloniales, una imagen que pone en escena al yo y al Otro colonial, así como espacializa la distancia que media entre ellos. De este modo, aunque el ilustrador no lo quiera, aunque el editor no lo desee, la frontera amplía sus sentidos. La frontera es, en principio, un cerco, un muro de "tres empalizadas hechas de postes", una marca espacial e iconográfica reconocible pero, como lo anuncia la inscripción discursiva que abarca todo el grabado, también es lo que moviliza el combate, el asedio, lo que incrementa la violencia, los pactos, las traiciones; también es una representación cultural: la frontera es de por sí una imagen política, ideológica, que la geografía pone en escena.[7]

Entonces el muro pero también sus alrededores, el cerco pero también aquello que lo rodea, también el lugar y los habitantes de ese pueblo fortificado, también sus biografías, sus historias.

En este periodo y en estos textos la frontera es una zona; ni unicamente linea ni solamente cerco, un espacio que reproduce "un estado de mente".[8]

El cerco y más allá

> Trabajos, hambres y afanes
> Nunca nos faltó en la tierra,
> Y así nos hizo la guerra
> La cruel
> Frontera de San Gabriel
> A do se fizo el asiento;
> Allí fue el enterramiento
> Del armada.
>
> Luis de Miranda, "Romance elegiaco"

Desde el comienzo, durante el periodo colonial la literatura representa la frontera en función del movimiento de expansión y colonización español. El avance territorial, el trazado explícito de límites, le otorga sentido al movimiento, al desplazamiento y, así, significa la tierra por primera vez, la semiotiza en función de su posesión o su no adquisición. La lógica espacial del movimiento rige el tipo de proceso que afecta/construye a la frontera en su devenir histórico y geográfico. Esta lógica se reconfigura de acuerdo con las características particulares del suelo americano que los españoles pisan. En este sentido, los textos sobre la conquista del Río de la Plata guardan una cohesión natural, a pesar de las rencillas y rebeliones internas que los afectan individualmente. Todos cuentan la historia, el proceso ligado a la conformación de fronteras y a su constante y deseada ampliacion, desplazamiento, pero también todos relatan la operatividad de la producción y evolución de la zona tanto en su carácter territorial como en su aspecto económico y social. La frontera se convierte así en un referente hipernarrado y, si

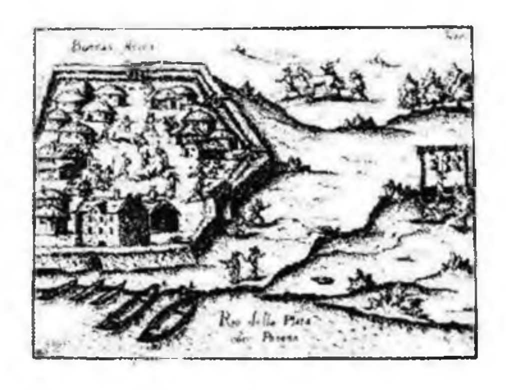
bien esto es imaginable en función de las exigencias discursivas e informativas que se establecen desde la metrópoli,[9] asimismo, en ese discurso territorial que incluye el terreno, se observa un resto, un exceso, se ve un más allá de esa formalidad informativa. En esa narracion que se reproduce una y otra vez, salta a la vista la particularidad del Río de la Plata, su diferencia. Es precisamente esa diferencia la que establece la primera nota disonante, la que lleva a narrar la primera escena del fracaso vivido durante el gobierno de Pedro de Mendoza, en la ciudad de Buenos Aires.

La historia de lo acaecido durante el gobierno del primer Adelantado a la Provincias del Río de la Plata es versificada por el fraile Luis de Miranda, posteriormente narrada por Ulrico Schmidl en su crónica, referida por Martín del Barco Centenera en su obra, y relatada por Ruy Díaz de Guzmán en sus "Anales". Verso, crónica o historia, todos relatan el hambre, todos ilustran el cuadro de horror del primer asentamiento. Es esta la escena que dibuja el fraile en su "Romance elegíaco", es este el período, es este el espacio. En sus versos, Luis de Miranda, adelantándose a Jan Van der Straet, nos muestra una tierra también feminizada.[10] Pero aquí la atracción de esta mujer es mal presagio. La conquista del Río de la Plata "es la más ingrata".[11] Como si en el género consistiera o se explicara la razón de tal inmenso infortunio, el poeta dice, impreca, condena: "ingrata", "cruel", "traidora", "desleal y sin amor", asesina ("seis maridos ha muerto"). En la imagen de la mujer despiadada que mata a sus hombres "tan sin ley ni fundamento", se percibe la voz del fraile que liga erotismo y feminidad con muerte despiadada y asesinato. Pero, más allá del juego de personificaciones, resulta interesante reparar en el lugar preponderante que se le otorga a la tierra como razón y explicación de los males e infortunios vividos. En su acontecer natural, en su ser, la tierra es la culpable, es la hacedora del padecimiento más implacable: el hambre. El imaginario espacial

se coloca en primer plano, la tierra no provee lo esperado, sus regalos tan solo son "trabajos, hambres y afanes" y si existe una zona que represente el establecimiento español en el Río de la Plata, si los europeos construyen un límite que evidencie su presencia, un asentamiento donde comenzar su colonia, esa frontera no será más que el lugar donde se produzca "el enterramiento de la armada". Esta es la primera imagen literaria de la frontera en el Río de la Plata, una imagen que no protege ni provee sino que sustrae y catapulta, una imagen que no se corresponde con la imagen victoriosa anteriormente analizada y que, tal vez por eso mismo, no ocupará más que un breve lugar en los relatos coloniales que, en su afán de fidelidad narrativa, deben dar cuenta de ella.

El hambre y el sufrimiento se apoderan de este espacio, los indios dejan de proveer alimento y los españoles comienzan a padecer. La frontera que contiene, que divide la civilización de la barbarie, en tanto división genera distancia, es decir, carencia, muerte. La dicotomía se resiente, el español es sometido por esta tierra impiadosa a vivir en el cerco de su propio fin, y cuando la asimilación con lo bárbaro se presiente como modo de supervivencia, nadie duda en llevarla a cabo. La antropofagia entre cristianos es narrada por Ulrico Schmidl, por Ruy Díaz de Guzmán, versificada por Luis de Miranda y por Martín del Barco Centenera. Pero el "Romance Elegíaco" agrega un nivel más en el proceso al que es sometido el europeo en esta tierra, así, no solo relata, como el resto de los textos, que se ha visto a un hombre comer la propia carne de su hermano, sino que además duplica la apuesta: "El estiércol y las heces/ Que algunos no dijerian/ Muchos tristes los comían/ Que era espanto". La frontera donde se hallaba el asiento de los conquistadores, la que gráficamente representa la civilización, no solo impone la muerte, la degradación del español, sino también su más "espantosa" decadencia.

En el conjunto de ilustraciones que componen la edición de Hulsius, una representa esta escena, este cuadro.



Nuevamente el cerco, pero esta vez español, un muro y no una empalizada. Dentro del fuerte que sirve de límite, donde se posan las armas de combate, se ve la muerte, la desesperación en esa marcha sin rumbo, el hambre en los caballos asesinados a hachazos, en el fuego donde se cocerá la carne. Pero la imagen se extiende incluso más allá del cerco. Por un lado, en la parte superior del grabado, un grupo de españoles "arrean" un caballo, por el otro, en la parte inferior, cercana al fuerte, dos pares de hombres. El primero de ellos, más próximo al río, muestra a un español que señala con sus brazos el agua, todo su movimiento corporal dirige la atención hacia un río tan vacío como los botes que en él ondulan, como la tierra que lo rodea; es quizás ese vacío el que se percibe en su rostro, en su cuerpo, en esa suerte de imprecación lastimosa que exhibe, en esa desorientación que delata. Del segundo par, que aparentemente acaba de salir del fuerte, se destaca nuevamente la dirección de sus bra-

zos, los cuales esta vez guían el ojo del lector hacia la escena que se halla del otro lado del fuerte. Escena horrorosa que se representa espacialmente casi en el medio de la imagen, casi en paralelo con la parte más prominente del muro. En ella se ve a españoles cortando lonjas de carne, repartiendo trozos, pedazos, se muestra a españoles en plena faena, se ve a españoles comiendo españoles. El fuerte no es solo tumba, como lo sugería Miranda: aquí también es matadero; pero como se puede observar, la frontera se ha extendido en el grabado más allá del muro, se ha extendido así como se ha excedido el límite de estos hombres que consumen a bocas llenas la carne, cualquiera sea, que los rodea.

La primera frontera colonial representa el proceso que va del asentamiento y el establecimiento hasta la reconversión del refugio en cárcel, del epítome espacial de la civilización, en su opuesto y contrario. La frontera física, militar, cultural con el indio es endeble, como el muro que la representa, el cual "se levantaba hoy y se venía mañana de nuevo al suelo" (US, p.40). Este es el peligro que anuncia Miranda, que dice también Ulrico, que cuenta Díaz de Guzmán, que reitera la ilustración de Hulsius. Este es el peligro que hay que evitar, esta es la escena que hay que conjurar, una escena que impide poner en funcionamiento los lugares reconocibles al establecer un trastrocamiento espacial e identitario. Así, en la lógica militar y textual, el padecimiento vivido, la labilidad perniciosa, es precisamente la que produce el abandono del puerto y la retirada hacia Asunción. De este modo lo explicarán Irala y sus seguidores al documentar el hecho ante la Corona.[12] Porque, como bien cuenta Ulrico, la situación paupérrima del europeo es aprovechada por el indígena: "reunidos durante un mes en la ciudad de Buenos Aires con gran penuria y escasez (...) vinieron los indios contra nuestro asiento de Buenos Aires con gran poder e ímpetu hasta veintitrés mil hombres y eran en conjunto cuatro naciones" (US.

p. 42). Querandíes, guaraníes, charrúas y chana-timbús atacan el fuerte de Buenos Aires, lanzan flechas de fuego, intentan recuperar la tierra. El asalto indígena, el primero de estas dimensiones según las crónicas, vuelve a poner en evidencia la permeabilidad de una frontera que solo los arcabuces permiten mentar como tal.

Las dos ilustraciones elegidas de la crónica de Ulrico Schmidl ponen en escena la dinámica que define a la frontera colonial durante el siglo XVI y que la caracterizará también durante el siglo XVII. Si en la primera de ellas se observaba el avance europeo sobre el pueblo fortificado indígena, avance que no detiene ni la empalizada ni la poderosa defensa que entablan los grupos atacados, en la segunda se pone en evidencia el hambre padecido y, por ende desde su propia óptica, lo que podría denominarse un "retroceso" cultural y religioso que convierte en horroroso el cuadro antropofágico cristiano. Si, a su vez, se tiene en cuenta el despoblamiento de la ciudad de Buenos Aires, el retroceso es aún más explícito, porque se convierte asimismo en un retroceso militar. La tierra ganada por el conquistador es abandonada forzosamente y reconquistada por el indio. Es a partir de este episodio, es decir, a partir del desastre de Mendoza y del abandono del fuerte, que la tierra comienza a adquirir un nuevo valor para el español, no solo porque en el escaso reparto de bienes es esto lo que ofrece el Río de la Plata, sino también porque su obtención, mantenimiento, posesión y acumulación hablará explícitamente del poder que se detenta, de la heroicidad del conquistador, de su hombría, reinstalará las jerarquías y posibilitará recomponer los bandos de una dicotomía en la que estos hombres se definen. El camino y la fundación de Asunción se entroncan en esta línea, ya que la abundante ciudad se ofrece como una suerte de paraíso marcado por la demasía: tierras, cuerpos, alimentos. La experiencia vivida impone un nuevo tipo de práctica, en la que el dominio de la tierra no solo rige la representación textual e iconográfica sino que también se perfila como meta y ya no simple-

mente como medio hacia el metal ansiado. La tierra se convierte en propiedad, como tal, detenta, a su vez, un poder individual que habla de un reconocido valor económico y social. De este modo, la tierra entra de lleno en un proceso de territorialización espacial en el que la configuración de fronteras, su sostén, creación y cruce será central.

La tierra deja de ser así la malvada que quiebra los sueños de los europeos, para, mediante sus propios y originales dones, convertirse en la hacedora que recrea tal ideario.

Políticas del combate: identificaciones, alianzas, rebeliones

En las crónicas de la conquista del Río de la Plata son innumerables los relatos que narran entradas a la tierra nueva con la ayuda, la guía, de indígenas que prestaron previamente vasallaje a los españoles; relatos que ponen una y otra vez en evidencia la estrecha relación establecida entre españoles e indios, la necesidad de tal vínculo para poder llevar a cabo los objetivos políticos y territoriales que movilizan a los europeos.

El establecimiento de la paz entre naciones se produce indefectiblemente luego del combate contra algún grupo indígena poderoso, como es el caso de los guaycurúes. La victoria sobre este pueblo posibilita la paz con otras tribus, las cuales al ver que los indios "más valientes y temidos" fueron "acometidos y vencidos y desbaratados por los cristianos",[13] se dirigen hacia el vencedor a rendir tributo y establecer la paz. La lógica del combate rige el tipo de lazo entablado entre indios y españoles; esa misma lógica determina la clase de intercambio que se produce entre ellos. Así, los aperúes, quienes llegan al asentamiento cristiano luego de la derrota de los guaycurúes, se someten al poder del más fuerte. El sistema de vasallaje que Álvar Núñez Cabeza de Vaca le explica al principal de la

tribu no solo señala cuestiones religiosas o de subordinación, también recalca las obligaciones y ventajas de esta posición dentro de la estratificación social en la que acaban de ser incluidos: el Adelantado les pide que tengan "paz y amistad con los indios guaraníes, pues eran naturales de aquella tierra y vasallos de Su Majestad", les dice que

> ...los recebiría por sus vasallos y como a tales los ampararía y defendería de todos, guardando la paz y amistad con todos los naturales de aquella tierra, y mandaría a todos los indios que los favoresciensen y tuviesen por amigos y desde allí los tuviesen por tales, y que cada y tanto que quisiesen pudiesen venir seguros a la ciudad de la Ascensión (AN, p. 146).

En la nueva estructura social, los guaraníes son como los apeirúes que son, a su vez, luego de la derrota, como los guaycurúes, que son como los agaces, que se asemejan a cualquier otra tribu vencida. Como en una puesta en abismo, el indio es sometido a un proceso de homogeneización que lima las diferencias de poder previamente existentes entre ellos. Antes que nada vasallos y, por tanto, iguales. Las distinciones de bando siguen presentes, pero aquí aparecen simplificadas en la única dicotomía funcional a la ideología de conquista que los españoles sostienen y pregonan. Esta suerte de lógica feudal convierte al español conquistador, en principio enemigo, en protector de sus siervos: los resguardará, como dice Álvar Núñez, peleará con ellos contra un enemigo que, ahora, es común. Este es uno de los cambios centrales: el indio que guerrea contra el español es enemigo del cristiano pero también de aquel que no hace alianza y lucha por mantener las diferencias. Como se observó en el primer grabado, el indio es enemigo del indio al no someterse a la igualación que impone el poderoso sobre el vencido. Pero también el enemigo del indio es por extensión enemigo del cristiano. Como en una especie de ida y vuelta entre iguales –aunque en verdad no lo sean–, las alianzas con los españoles y, por ende, con los pueblos indígenas ya aliados de éstos, generan un (inter)cambio y una (inter)penetración hasta en-

tonces desconocidos. Ahora el guaraní es "hermano" del guaycurú, ahora su tierra es tierra también igualada en su carácter no privativo ni privado, ahora su cuerpo es un cuerpo de lucha, de trabajo, de acción al servicio de un poder que se extiende por todo el territorio. De este modo el español no solo habría logrado derribar las fronteras externas sino también las internas ya existentes entre los grupos indígenas,[11] derribamiento completo que lo favorece y que, por lo menos a él, no parece afectarlo en la imagen que construye de sí mismo, ha concebido.

Sin embargo, cuando cada sujeto parece actuar dentro de su propio espacio, Ruy Díaz de Guzmán, el único cronista mestizo, señala, probablemente sin buscarlo, que la igualación no solo se produce entre indígenas. En el fragor de la lucha, las jerarquías prácticamente desaparecen; como de hecho lo muestra el primer grabado, los españoles atacan como unidad. Pero, si en aquella imagen los aliados son representados a distancia de la milicia europea, en el texto de este cronista la representación trasciende las barreras espaciales y culturales. Cuenta Ruy Díaz que en Asunción se realizó "una salida al castigo de unos indios rebelados de la provincia de Ipané, que tomaron las armas contra los españoles".[13] La rebelión es sofocada por el capitán Alonso Riquelme junto "con 300 soldados y más de 1000 amigos", quienes se enfrentan a un pueblo fortificado con más de ocho mil indios. La pelea es encarnizada; luego de ganar la plaza, la lucha continúa en la casa del cacique, último bastión de ataque y defensa indígena. Entonces,

tomando todas las puertas, [los españoles] entraron dentro y mataron a cuantos en ella había, con que vinieron a conseguir una victoria completa, aunque muy sangrienta. Al mismo tiempo los indios amigos no dejaban cosa que saquear, ni mujer o niño con vida, que más parecía exceso de fieras que venganza de hombres de razón, sin moverlos a clemencia los grandes clamores de tantos como mataban, que era en tal grado que no se oía otra cosa en todo el pueblo. Los españoles andaban con tanta saña y coraje, que no daban cuartel a nadie (RD. p.152).

La lucha produce una imagen compacta, indios y cristianos aparecen mancomunados por el combate contra el rebelde, unidos e igualados por el placer de la sangre, por el deseo del castigo y de la victoria. Y aunque el cronista reconoce al vencedor, también refiere el exceso. En él la imagen de conglomerado no presenta grietas; como puede observarse en la última frase, "indios amigos" y "españoles" resultan palabras intercambiables y este es el horror que relata esta escena, el espanto que condena el cronista.

En el episodio la alianza produce identificación y la visión de un enemigo común unifica al bando atacante en su accionar implacable contra el rebelde. Así, el borde trascendido no es solo la frontera física del fuerte o la casa del cacique tomada y saqueada, es decir la frontera de defensa, de exclusión, sino también la frontera interna que permitía un reconocimiento cultural diferenciador.

De todos modos, si es cuestión de grados, en este episodio los indios parecen ser precisamente los más sangrientos. Pero esta diferencia no establece, a pesar del intento del narrador, ningún reacomodo, ningún respiro. Al ver a indios en lucha despiadada contra indios, la unión de raza se quiebra, se ha quebrado una vez que aquellos se declararon rebeldes, una vez que estos aceptaron ser aliados. Quebrada esa unión previa (que, por cierto, únicamente existía ante los ojos del conquistador), solo queda sostener la distancia infranqueable que reviste toda elección política.

Atravesar, ocupar. Avances y retrocesos en la frontera

La escena narrada por Ruy Díaz y la escena del canibalismo de los españoles que se lleva a cabo en la ciudad de Buenos Aires trabajan sobre un mismo eje: el castigo, en un caso, y el hambre,

en el otro, producen una serie de torsiones que responden a decisiones territoriales y políticas o que las generan. Son precisamente tales torsiones en el esquema identitario las que ponen en marcha una paulatina reconfiguración de los elementos que componían la escala de valores traída desde España. Las fronteras se atraviesan no solo con el objeto de ganar tierra al infiel, de ganar tierra para la Corona e incrementar el movimiento expansionista que caracteriza al imperio español; el cruce y la instauración de fronteras responderán también, en especial a partir del asentamiento en Asunción, a otros móviles. La tierra comienza a significar no solo en tanto capital acumulable sino también, y en particular, en función de la potencial productividad que posea. Así, la riqueza natural de la tierra estará directamente relacionada con las características y la cantidad de cuerpos que la habiten. La encomienda y el cautiverio[18] posibilitan, en este sentido, por un lado continuar con una escala jerárquica que la falta de oro y alimento parecía haber quebrado, y por el otro potenciar la productividad de la tierra, enriquecerla, revaluarla.

Las entradas en tierra indígena, los cruces de las fronteras creadas por los naturales de la región, el combate entablado entre unos y otros, tendrán indefectiblemente un saldo, una ganancia. En el gran relato victorioso que componen los textos coloniales sobre la conquista efectuada por España, toda lucha, toda victoria, poseerá un rédito, y los soldados buscarán esa recompensa. Así, relata Díaz de Guzmán que una vez que Domingo Martínez de Irala obtuvo la gobernación oficial del Río de la Plata mandó "empadronar los indios de toda la jurisdicción" para realizar el reparto necesario. Los "27.000 indios de armas situados en 50 leguas circulares al norte y sur, etc. hasta el río Paraná", no eran suficientes frente a la cantidad de conquistadores. Entonces

...se lastimó no poco el Gobernador por no haber podido complacer su genio, que era naturalmente largo y generoso, e inclinado a hacer bien a todos,[17] con

que vino a ceñirse a gratificar a los que pudo según las ventajas de sus méritos; estos fueron 400, dando a unos 30, a otros 40, y dejando a los demás para beneficiarlos en otras poblaciones y conquistas, que en adelante ocurriesen, porque con el corto numero de indios, no le fue facil gratificar a todos a proporción de los grandes trabajos, que les había visto pasar, y de modo que pudiesen darles los indios necesarios para una regular congrua (RD, pp 220-221).

El empadronamiento aquí referido como una de las primeras disposiciones ordenadas por Irala, una vez asumido su cargo oficial de Gobernador, pone en evidencia que esas cincuenta leguas habían sido ganadas, es decir que esa tierra con sus veintisiete mil cuerpos había sido conquistada. En ese empadronamiento de los vasallos, en sus alcances y límites, se lee una vez más el derribamiento de las fronteras internas, así como la existencia de otras fronteras que aún no se han franqueado. De este modo, en el intento por abarcar todas las leguas a la redonda, quienes intentan llevar a cabo la orden de Irala señalan, como lo reproduce este cronista, que no puede contarse para las encomiendas con los indios que estaban "al oeste, que por ser de diferentes naciones tan barbaras no se pudieron empadronar y repartir por entonces" (RD, p.220). El combate ahora sí ofrece un "botín", como lo denomina Ulrico, tangible y cuantificable, que proveerá ganancias materiales y simbólicas. Las fronteras suponen, entonces, y a esta altura, por un lado un espacio de enfrentamiento, por el otro de interacción e interpenetración. En las crónicas coloniales del Río de la Plata las fronteras son zonas dinámicas no solo por los efectivos avances y retrocesos militares, sino también, y principalmente, por el *flujo de cuerpos* que las define en su acontecer movible.

Cuerpos que van y vienen, cautivos, forzados u ofrecidos por propia voluntad, como botín o como alianza, los cuerpos que atraviesan constantemente la frontera se definen y redefinen en relación directa con ella; así, una vez atravesada la frontera

con el indio, ganado su lugar, derribado el muro de contención, el traspaso de cuerpos no solo representa el botín de guerra, también pone en evidencia el aspecto económico que impone el cruce. En la nueva lógica, los cuerpos se convierten en materia de trueque, en mercancía intercambiable que, o bien evidencia la victoria, el poderío, o bien demuestra la aceptación de la derrota, o bien pretende establecer alianzas. Cuenta Ruy Díaz que los indios chiriguanas, procedentes de los guaraníes, luego de haber ganado nueva tierra comían a los rehenes que capturaban de las tribus vencidas o los "vendían" a los españoles "a trueque de rescates que les da[ba]n, teniendo por más útil el venderlos por lo que han menester, que el comerlos" (RD, p.71). En la "utilidad" que se le otorga al cuerpo, en el valor de la transacción, en el trueque mismo de cuerpos por rescates, se observa en qué medida los hombres y mujeres indígenas se convierten para/por el europeo en un metal ansiado, social y económicamente valuable. Los indios cautivos o aliados son los que trabajan la tierra, son los guías del camino en las nuevas entradas de descubrimiento y conquista del terreno, son los aliados que posibilitan derrocar naciones indígenas poderosas, son cuerpos que en su diferencia genérica, en su multiplicidad, proveen y satisfacen. En estos cuerpos que se "reparten" se dirime la victoria o el fracaso de una empresa ideológica colectiva, pero también de una empresa social, cultural y económica que define al europeo en su individualidad.

Cuerpos que viajan, que atraviesan. El relato del cruce

Ganadas las tierras, los combates, todas las fronteras se abren y los cuerpos de unos y otros se ven afectados por esa apertura buscada, o al menos, implementada por las nuevas lógicas que impone el territorio rioplatense. Así, los cuerpos,

una vez establecidas las necesarias alianzas, no solo resultan fuerza de lucha intercambiable sino también reaseguro físico, aprehensible, del pacto acordado. Esto se ve literalmente en la lucha armada, en los bandos que se aprestan a la contienda, en la pelea propiamente dicha, pero también se palpa en otros cuerpos que se entregan como ofrenda, como firma del acuerdo, como sello del tratado, como representación carnal del lazo que une: "y así voluntariamente los caciques le ofrecieron a él y a los demás capitanes sus hijas y hermanas, para que les sirviesen, estimando por este medio tener con ellos dependencia y afinidad" (RD, p.136). Las mujeres indígenas escriben en sus cuerpos un traspaso y un encuentro, ya que "en efecto sucedió que los españoles tuvieron muchos hijos e hijas en las indias que les dieron, muchos hijos e hijas" (RD, p.136). Con el ofrecimiento de las mujeres, el lazo no es solo verbal, la alianza excede la palabra, la filiación entra en juego, la unión ahora es también sanguínea.[16] Pero el movimiento de estos cuerpos es, en verdad, concomitante a la acción bélica entre indios y españoles, no solamente producto de las alianzas posteriores. Las indias van y vienen, sus cuerpos comienzan el viaje, lo inauguran. Y esto lo cuentan todos los cronistas: los hombres mandan a sus mujeres lejos antes del combate, cuando presienten la lucha, cuando se preparan para la pelea; como resguardo, pero también como evidencia del conocimiento que poseen del contrincante deseoso, los hombres mandan en viaje a sus mujeres y estas empiezan la caminata, el éxodo, el recorrido. Las indígenas abren el camino, rearman la frontera de sus propias naciones que ahora también, con el ataque inminente, se ha vuelto exclusiva incluso para ellas mismas. Y luego acontecerá la contienda; los sometimientos necesarios, las alianzas; el nuevo viaje, el otro traspaso. La india que sirve al español como vasallo fiel es un motivo reiterado en este tipo de relatos. Su asentamiento, una vez cristianizada, termina siendo aparentemente definitivo; sus hijos mestizos cam-

bian el espectro de su identidad y asimismo ellos terminarán conformando una cultura fronteriza propia. Pero en verdad el viaje de la mujer indígena no termina allí; la lógica del cautiverio de guerra sigue afectando directamente a estas mujeres y obligándolas nuevamente a otro recorrido, como sucede con el ataque emprendido por los agaces, quienes "dieron en las labranzas y caserías de los cristianos, de los cuales tomaron muchas mujeres de la generación de los guaraníes, de cristianas nuevamente convertidas" (AN, p.148).

Como puede observarse, el cautiverio de la mujer indígena no finaliza necesariamente en la aldea cristiana; hay crónicas que muestran a estos cuerpos en movimiento aún hacia el final, continuando con la lógica natural en la que fueron concebidos. Pero estos relatos no son solo aquellos que siguen abonando la concepción de estos cuerpos como materia intercambiable; existen historias que rompen con la maleabilidad en la que son definidos, y a pesar del quiebre, o quizás por la ruptura misma que tales narraciones entablan, estas escenas serán leídas por los españoles en términos de traición y absorbidas por la negativa visión general del indio. Sin embargo, esta simplificación deja de lado la complejidad de una situación con la que el propio conquistador no sabe cómo lidiar y que, tal vez por eso mismo, no expande u omite. Ni tan solo como botín, ni únicamente como ofrenda, hay escenas que cuentan que en la entrega o en la toma de estos cuerpos no se acaba la espacialización que ellos detentan. El movimiento continúa, la resistencia se lee *en* el cuerpo, se dice *con* el cuerpo. Así, cuenta el escribano de Álvar Núñez que los agaces, con quienes se habían asentado las paces, vinieron

...con mano armada a *poner* fuego a la ciudad y hacerles la guerra (...) [y que] las mujeres que habían dado en rehenes, que eran de su generación, para que guardarian (sic) la paz, la misma noche que ellos vinieron habían huido, y les habían dado aviso cómo [con la salida del Adelantado y su gente hacia Asunción] el pueblo quedaba con poca gente, y que era buen tiempo para matar los

cristianos, y por aviso de ellas vinieron a quebrantar la paz y hacer la guerra (AN, pp.141-142)

La huida de las agaces no solo imprime un nuevo movimiento a estos cuerpos que vuelven a traspasar el fuerte deshaciendo el camino recorrido en la víspera, sino que también posibilita la delación y sugiere el tiempo de ataque y la estrategia a implementar. La información es crucial, pero su huida no solo habla de la "traición", no solo subjetiviza a estos personajes habitualmente cosificados, también vuelve a instalar la identificación, a esta altura fluctuante, de los bandos. Quiero decir: huyen, delatan, porque el español es el enemigo más allá de las supuestas paces establecidas, es el que posee la tierra y los cuerpos, el que emprende diferentes entradas para ganar más terreno, más cautivos, más poder. En esos cuerpos de mujeres que eligen la huida, se lee la resistencia que la mayoría de los cronistas prefiere matizar o no decir. Ulrico cuenta que los mayas le regalaron al capitán Irala tres mujeres jóvenes y que "cuando se hubo establecido la guardia y todo el mundo se hubo acostado a reposar, nuestro capitán a la media noche había perdido sus tres mozas" (US, p.109). Si bien en esta crónica la pérdida será explicada en función de las capacidades del capitán ("Tal vez él no pudo haber contentado en la misma noche a las tres juntas"), la fuga literal y explícita de las mujeres mayas es redireccionada en el relato. Es el capitán "viejo de 60 años" el que, con su hombría en declive, posibilita el retorno; aún más, de algún modo, dice risueñamente el cronista, lo genera. Pero aquí la desaparición de las mujeres no es huida, es pérdida; es Irala el que las "pierde" y, de hecho, social y jerárquicamente frente a sus soldados, el que pierde.

La resistencia de las agaces y de las mayas encuentra breves resquicios en los textos mientras es explicada por su

traición "intrínseca" o en función de su supuesta (y deseada) insaciabilidad. Pero, a pesar de esta visión adulterada de la acción de estas mujeres, la oposición del Otro, en especial del cuerpo femenino, no halla lugar en todas las crónicas. En sus *Comentarios*, Alvar Núñez Cabeza de Vaca decide directamente no reproducir el relato del cruce electivo, decide omitir una escena que refiere en una de las probanzas judiciales. En ella cuenta el caso de Juliana, natural de la tierra, quien había envenenado a Nuño de Cabrera "por celos". Como la india "a todas las otras indias que servían a los cristianos les decía que ella sola era la valiente que había muerto a su marido", Cabeza de Vaca le levanta un proceso y le pide a su alcalde que haga justicia "porque demás de merecerlo" era conveniente para "quitar el atrevimiento que no se atreviesen a semejantes casos".[19] Esta suerte de justiciera mata a "su marido" e impulsa al resto a la rebelión, a la defensa, al ataque. El cuerpo femenino, entonces, no es solo el medio de satisfacción y procreación, también es el ejecutor de la muerte, el que empuña el arma, el que huye, el que se *pierde*. De este modo, estos cuerpos que resisten, que alientan la resistencia, recrudecen la imagen fronteriza que el mestizaje, como producto de ellos, parece haber obturado.

Este relato del cruce es, de por sí, un relato en el que se atraviesan motivos altamente codificados dentro de la retórica colonial. El cruce es el quiebre de una lógica que intenta imponerse; quiebre porque el asesinato en manos de indias cautivas pone en evidencia el caos que sobrevendría a un levantamiento masivo; quiebre porque los movimientos de estas mujeres delatan, sin lugar a dudas, la vulnerabilidad del español y construyen nuevamente la diferencia que éstos eludían; quiebre porque regresan y desandan el camino, porque su huida y su vuelta puede desandar asimismo la alianza y la paz establecida, quiebre porque estos cuerpos viajeros rege-

neran los límites, vuelven a escribir espacialmente la distancia que los españoles intentan convenientemente zanjar, la reinstalan: *producen* frontera.

El camino eterno del Oro

> ¡Que fuera si tuvieran oro y plata!
> que aquesto más conmueve en esta vida
> Que al fin aquel que tiene gran tesoro
> procura su contento sin medida.
>
> Martín del Barco Centenera, *La Argentina*

Tierra, por donde se mire, por donde se vea: tierra. Ese es el mensaje. Cuerpos que representan el avance, alianzas que sostienen el terreno ganado y posibilitan su ampliación, combates que buscan expandir el territorio. Tierra, por donde se lea, tierra, tierra conquistada, poblada, poseída, tierra marcada. Y frente a la victoria territorial del español en el Río de la Plata, la frontera escurridiza, el límite inalcanzable: el espacio del oro.

"Entonces el rey preguntó a nuestro capitán sobre nuestro deseo e intención; entonces nuestro capitán contestó al rey de los Jarayes que él quería buscar oro y plata" (US, p.86). Este breve diálogo, enunciado por Ulrico en 1567, se reproduce constantemente en todas las crónicas; cambia la tribu, el capitán, pero se mantiene presente la afirmación que explicita el móvil del viaje, del derrotero. El oro, la plata, los metales recuperan su lugar central dentro de la esfera de acción del conquistador, siempre y cuando la supervivencia física esté garantizada. Pero el diálogo no finaliza allí. Ante la aclaración del capitán español, el rey indígena, en este caso jaraye, ofrece piezas de oro, da todo lo que posee. Las coronas y los brazaletes, demostración tangible de un valor reconocido, no son vistos por los españoles como simples y únicos trofeos de combate, no son

todo el oro y la plata hallados, sino más bien, dentro de la lógica metonímica que define al imaginario español, siempre una pequeña muestra de un tesoro mayor, inmenso. En esta lógica, el oro que, por tomar un ejemplo, Álvar Núñez Cabeza de Vaca observa, es "de los payzunoes (...) [que] lo toman de otras generaciones (...) [que, a su vez,] lo han de los chaneses y chimenoes y carcaraes y candirees" (AN, p.205), etc. Este oro que se trueca, se vende o se "toma" es enunciado y concebido en función de una estructura acumulativa que, en la propia acumulación, "confirma" el gran tesoro indígena de la región. Y entonces los españoles siguen caminando, siguen emprendiendo el recorrido hacia otra tribu, hacia otra conquista.

El oro de los jarayes, que responde también a esta lógica de combate, pertenecía a otra nación, había sido obtenido en la batalla contra otro grupo. Si la alegría se experimenta con los objetos de oro que los indígenas entregan a los españoles, esa alegría se duplica cuando ese oro procede de una nación conocida previamente a la llegada; la alegría se dice, se enuncia, cuando se sabe que ese oro les fue ganado a las amazonas. Aquí comienza la aventura imaginada, aquí el placer del oro posible y deseado se abre espacio en el relato: "Por lo que él nos dio a comprender de las amazonas y comunicó de la gran riqueza, estuvimos muy alegres" (US, p.86). Esa alegría lleva al capitán a averiguar distancias, convenientes modos de traslado y viaje, y así a marchar hacia ellas. Finalmente el viaje es infructuoso por ser época de lluvias. El terreno inundado impide el recorrido, pero, a pesar de las recomendaciones de los jarayes, los españoles, maravillados con la fantasía del futuro y posible tesoro de estas mujeres, intentan continuar con su plan original. En el camino hacia las amazonas, llegan a la tierra de los siberis, luego a la de los ortueses y finalmente regresan al punto de partida con los jarayes. En tanto emprendimiento territorial, el recorrido es, literal y simbólicamente, pobre, pero nuevamente, como lo fue en un principio, es la tierra la que impide el descubrimiento, es decir el éxito, la confirmación del sueño. No es ni la impericia del aventurero des-

atención a las recomendaciones de los conocedores indios, lo que explica que las amazonas no logren ser halladas ni por la expedición de Hernando de Ribera, ni por ninguna otra.

Ubicadas en un lugar supuesto, inalcanzable, las amazonas "viven (...) en una isla [grande] (...), rodeada en todo su derredor por río" (US, p.87). Los españoles traspasan una y otra tierra pero nunca logran alcanzar la frontera que posibilitará el acceso; aún más, tampoco saben cuántas nuevas naciones deben atravesar para poder llegar a destino. Las amazonas y el mito de la inmensa cantidad de oro que poseen conforman un nuevo tipo de límite, de zona, ubicada generalmente en espacios de difícil acceso, y esto, sumado a las características de la tierra, explica la razón del no hallazgo, del no encuentro. El mito espacial del oro se conforma sobre la base de un límite infranqueable, de una frontera infinita, eterna; siempre está en otro lugar, en otro lado del camino, detrás de aquel límite, después de aquellas naciones, siempre un poco más allá del alcance. Así, los mitos que se producen y reproducen no solo "acompañan la producción de la frontera",[20] sino que también explícitamente la crean. Los mitos del oro, enfocados principalmente en esta región en las leyendas de las amazonas y de El Dorado, imaginan una frontera directriz del movimiento conquistador, un espacio que divide el sueño de la realidad, la fantasía de la pobreza, un espacio que posibilitaría una confluencia de por sí imposible. Por eso, ese mismo espacio es inhallable; por eso, su frontera es continua, constante. Paradoja del destino, la única frontera que los españoles no logran franquear es la frontera imaginada que ellos mismos crearon mucho antes de zarpar.

El camino del oro es por definición, en todas estas crónicas, un camino interrumpido, un recorrido desconocido, un transitar infructuoso. No hay gran tesoro en esta tierra, ningún conquistador logra emular a Pizarro o Almagro. El Río de la Plata no es Perú, no es México, a pesar del nombre que lleva el río. De ahí los cambios ya mencionados, las reconfiguraciones, el lugar nuevo de la tierra, de los cuerpos, pero asimismo, y como lo demuestra

el reiterado camino a un oro cada vez más ficticio, existen valores culturales y económicos que siguen funcionando más allá de la particularidad del terreno; y el oro, con su explícito valor de cambio, es uno de ellos. Los metales, los recorridos y los mitos ligados a él, poseen un lugar incuestionable en las mentes de estos europeos. Los mitos son fácilmente transferibles, pero asimismo inmodificables; en ellos, en ese sueño de ganancia suprema, se imaginó el viaje, se planeó el regreso y este aspecto previo al viaje y al conocimiento de la tierra es uno de los pocos, si no el único, que lucha por mantener su lugar en el relato. Ante el oro mitificado, ante el tesoro que aguarda a su descubridor, ante el lugar que este ocupa en el imaginario del español, no parece haber cuerpo ni cuerpos, no parece haber tierra ni tierras que puedan servir de compensación; ante él, frente a él, todo lo demás deja de ser fin y vuelve a su lábil categoría de medio.

Sin embargo, este "retorno" al comienzo, a la inminente llegada, desaparece paulatinamente, el reiterado no hallazgo del ansiado metal recompone las categorías y recoloca la particularidad por sobre el aspecto universal americano. Por supuesto que el oro sigue presente, seguirá siendo buscado, pero también será recolocado en función de los nuevos parámetros que la propia tierra ha elaborado. En este vaivén se juegan los textos, en este vaivén viven los protagonistas, este mismo vaivén determina la representación espacial y, por lo tanto, incide en la movilidad de estos hombres, en las diversas significaciones otorgadas a sus desplazamientos.

Vaivenes, avances y retrocesos, caminos frustrados, emprendimientos efectivos, regresos forzosos, viajes deseados, derroteros padecidos; en el Río de la Plata, en estos textos, en este período, la frontera es ese amplio movimiento en permanente reescritura que evidencia una territorialidad en proceso; es decir: es tierra y combate, ganancia y pérdida, alianza y traición, oro y encomienda. La frontera es, aquí, la dinámica de un cuerpo viajero (plural e individual, político y cultural) hecha espacio.

Notas

[1] Levinus Hulsius, editor calvinista, publica en Núremberg la *Vera historia*, la segunda traducción latina de la crónica de Ulrico Schmidl, publicada originalmente en alemán en Baviera en 1567. La primera traducción latina de este texto fue realizada el mismo año, 1599, por Gothard Artus para los *Grands Voyages* de Jean Theodor De Bry. La edición de Hulsius es la primera y única edición ilustrada de la crónica de Schmidl, que cuenta con una serie de grabados que reproducen escenas del texto, así como incluye un mapa de América que abarca desde el trópico de Cáncer hasta el Estrecho de Magallanes y parte de Tierra del Fuego.

[2] La edición de Levinus Hulsius cuenta, en verdad, con dieciocho grabados, de los cuales solo quince relatan momentos narrados en la crónica.

[3] El título fue colocado por Bartolomé Mitre y Lafone Quevedo en la edición realizada en 1903 por la Junta de Historia y Numismática Americana, única edición que reproduce en forma completa las ilustraciones de la publicación de Hulsius (cf. Ulrico Schmidel, *Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*, prólogo, traducción y anotaciones de Samuel Lafone Quevedo. Notas bibliográficas y biográficas de Bartolomé Mitre, Biblioteca de la Junta de Historia y Numismatica Americana, Tomo I, Buenos Aires, Cabaut y Cía. Editores, Librería del Colegio, 1903).

[4] Lafone Quevedo traduce "Froomidiere" por "La frontera", otros traductores, como "pueblo o lugar fortificado". Lo interesante es que si bien Ulrico relata la existencia de varios pueblos indígenas que construyen fuertes de defensa y resguardo, lo que convertiría entonces a todos estos pueblos en "lugares fortificados", este caso es el único que él nomina diferencialmente como "froomidiere". Probablemente esta particularidad llevó al traductor a establecer una distinción lingüística; de todos modos, sea cual fuere el caso, es esta particularidad que el propio cronista establece en la diferencia nominativa la que, ya de por sí, establece una distinción remarcable. El muro de contención, en este caso construido por los indios carios, convirtió a su pueblo en una zona demarcada, diferenciable tanto en la visión, en la acción, como en el lenguaje. Quizás esta sea la razón por la que este espacio, este particular lugar fortificado y no otro, haya sido elegido para ser ilustrado en la edición de Hulsius de 1599.

[5] Ulrico Schmidl, *Derrotero y viaje a España y las Indias*, traducción de Edmundo Wernicke, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1980, p.99. De aquí en más todas las citas de esta edición poseerán las iniciales del autor, US, y el número de página correspondiente.

[6] La victoria sobre esta nación indígena se da precisamente por la delación de un cario, sin la cual, como lo confiesa el propio narrador, hubiera sido imposible ganar el lugar. "(...) estos Carios habían hecho su lugar con empalizadas y trincheras mucho más fuerte que ningún lugar lo ha sido. También habían hecho blocaos que estaban dispuestos como las trampas de ratas, pero si se hubieran caído, habrían aplastado de veinte a treinta hombres (...). También acampamos delante del susodicho lugar Carahiba por cuatro días, que no pudimos ganar nada excepto por traición, como tal la hay en todo el mundo. Así en una noche vino a nuestro campamento ante nuestro capitán Domingo Martínez de Irala un indio de su nación de los Carios, un principal de los Carios, que no se quemara ni devastara su localidad: el quería comunicarnos e indicar a nuestro capitán la manera como se podía ganar el lugar" (US, p.101).

[7] Sigo aquí la definición de frontera elaborada por David Weber y Jane Rausch, quienes especifican que no entienden "la frontera en el sentido de límite o borde, tampoco como una simple línea entre áreas establecidas o como el límite entre civilización y barbarie"; ellos prefieren considerar a las fronteras más amplia y neutralmente, "definiéndolas como zonas geográficas de interacción entre dos o más culturas diferentes", lugares donde esas culturas producen "una dinámica que es única en tiempo y espacio" (David Weber y Jane Rausch, "Introduction", en *Where Cultures Meet. Frontiers in Latin American History*, Wilmington, Delaware, Scholarly Resources Inc., 1994, pp.xiii y xiv. La traducción es mía.).

[8] La definición de frontera como proceso es una de las claves en las redefiniciones del concepto elaborado por Turner a fin de siglo XIX. Entre los numerosos estudios sobre la reformulaciones y discusiones de la definición turneriana de frontera, James Leyburn ofrece una redefinición conceptual del término que retomo en esta oportunidad por considerarla representativa de una visión particular de la frontera que comparto y a la que adscribo: "[la frontera] es una región, es un proceso, es aún un estado de mente". Para un abordaje más amplio de este tipo de enfoque, ver James G. Leyburn, *Frontier Folkways*, New Haven, Yale University Press, 1935, Peter Stern, "Sons (and Grandsons) of Bolton: The Development of Borderlands Historiography", en Paula Covington (ed.), *Latin American Frontiers, Borders, And Hinterlands: Research Needs and Resources*, Salalm Secretariat, General Library, University of New México, 1990, pp.72-84, Bernd Schröter, "La frontera en Hispanoamérica colonial: un estudio historiográfico comparativo", en *Colonial Latin American Historical Review*, Summer 2001, pp.351-386; Richard Slatta, "Historical Frontier Imagery in the Americas", en Paula Covington, *op.cit.*, pp.5-25; Stephen Aron, "Lessons in Conquest: Towards a Greater Western History", en *The Pacific Historical Review*,

Vol. 63, n. 2, Mayo 1994, pp.125-147; A.J.R. Russell-Wood, "Frontiers in Colonial Brazil: Reality, Myth, and Metaphor", en Paula Covington, *op.cit.*, pp.26-61. David Weber y Jane Rausch, *op.cit.*

[9] Desde España se elaboran una serie de cuestionarios que determinan las materias de los relatos e informes. Los tópicos sobre aquello que debe ser referido en los escritos irán variando de acuerdo con los cambios producidos en la política colonial. Pero, más allá de los diversos cambios, el discurso espacial, territorial, se halla siempre presente, sólo diferirá entre un cuestionario y otro el lugar que este discurso ocupe frente a otros requerimientos. Así, por ejemplo, en el cuestionario de 1556 la cuestión económica ocupa un segundo plano en oposición a la relevancia adjudicada a todo lo referente al territorio y sus habitantes, mientras que en el cuestionario de 1573 el interés por lo geográfico mengua frente a las cuestiones referidas a la Real Hacienda, y en el de 1604 disminuye el interés geográfico y se acentúan los asuntos ligados a lo urbano y a lo político-administrativo. Para mayor información sobre esta cuestión, ver Elena Altuna, *El discurso colonialista de los caminantes. Siglos XVII-XVIII*, Berkeley, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" y Latinoamericana Editores, 2002.

[10] El pintor Jan van der Straet realiza un dibujo (ca.1575) en el que ilustra el encuentro entre el explorador Américo Vespucci y la nueva tierra descubierta, América, la cual es representada como una mujer india. Para un análisis de la relación entre género y discurso colonial, ver Louis Montrose, "The Work of Gender in The Discourse of Discovery", en Stephen Greenblatt (edit.), *New World Encounters*, University of California Press, 1993, pp.177-217.

[11] Luis de Miranda, "Romance Elegíaco", en Ricardo Rojas, *Historia de la Literatura Argentina*, tomo III "Los Coloniales", Buenos Aires, Editorial Kraft, 1960, p.93. Todas las citas corresponden a esta edición y a las páginas 93 y 94.

[12] Esta no será la visión de Álvar Núñez Cabeza de Vaca y sus aliados, quienes argumentan en contra de Irala y del despoblamiento de la ciudad de Buenos Aires, ya que, según ellos, es este hecho el que provoca posteriormente la muerte de Juan de Ayolas y sus hombres en manos de los payaguás.

[13] Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p.146. De aquí en más todas las citas correspondientes a este relato sobre la experiencia de Cabeza de Vaca en el Río de la Plata, poseerán las iniciales AN y el número de página.

[14] Con el objeto de ampliar el sentido del concepto frontera, los autores que se detienen en el análisis de la frontera colonial llaman la atención sobre la existencia de fronteras indígenas, previa y contemporáneamente a la conquista española. Así, David Weber y Jane Rausch señalan, por ejemplo, que

"antes de que hubiera españoles en América, había fronteras-lugares donde las sociedades indígenas terminaron en enfrentamientos unas con otras. Como las fronteras euro-indias que les siguieron, las fronteras nativo-americanas fueron lugares de conflicto y acomodación, caracterizadas por muchos niveles de interacción en esferas políticas, militares, comerciales, religiosas y culturales". En la misma línea, Bradley Parker y Lars Rodseth enfatizan esa preexistencia y sus efectos posteriores: "lo que ellos [los españoles] encuentran es un campo complejo cuyos jugadores tenían largas historias fronterizas ellos mismos. Estas relaciones complejas entre los grupos indígenas fueron transformadas pero no enteramente enfrentadas por los españoles, quienes a veces usurparon el aparato de una jerarquía ya existente y a veces impusieron nuevos modelos de dominación sobre villas y tribus independientes". David Weber y Jane Rausch, *op.cit.*, p.xxiii; Bradley Parker y Lars Rodseth, "Introduction. Theoretical Considerations in the Study of Frontiers", en *Untaming the Frontier in Anthropology, Archaeology, and History*, Tucson, The University of Arizona Press, 2005, p.11. La traducción es mía.

[15] Ruy Díaz de Guzmán, *La Argentina*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1974, p.148. De aquí en más todas las citas de este texto poseerán las iniciales del autor, RD, y el número de página correspondiente a esta edición.

[16] La encomienda es una práctica constitutiva de la frontera colonial, principalmente durante los siglos XVI y XVII. Como bien lo explican David Weber y Jane Rausch, la encomienda es "otra institución con antecedentes en las fronteras ibéricas". Este fenómeno "facilitó la reimplantación de jerarquías sociales en las fronteras", ya que el premio de la encomienda no solo gratificaba a los primeros encomenderos, sino también a sus dos siguientes generaciones. Las encomiendas crearon, de este modo, "una elite desde los primeros días del asentamiento así como limitaron las oportunidades de futuros arribos", y, por lo tanto, la existencia misma de fuerza de trabajo (Weber y Rausch, *op.cit.*, "Introduction", p.xxv. La traducción es mía).

[17] Hay que tener en cuenta que esta visión positiva de Irala responde a un intento de glorificación familiar que lleva a cabo su nieto, Ruy Díaz de Guzmán. En su crónica, *La Argentina*, su abuelo es desprovisto de todas aquellas características negativas que figuras como Alvar Núñez Cabeza de Vaca sostuvieron y alimentaron con sus escritos.

[18] Es precisamente esa interrelación, sobre la base de la cual se establece el sistema de "cuñadazgo", la que condenan algunos españoles religiosos como el arcediano Del Barco Centenera: "El guaraní se huelga en gran manera/ de verse emparentar con los cristianos/ a cada cual le dan su compañera/ los padres, y parientes más cercanos / ¡O lástima de ver muy lastimera,/ que de aquestas mancebas los hermanos/ a todos los que están amancebados,/ les

llaman hoy en día sus cuñados" (Martín del Barco Centenera, *La Argentina*, en Pedro de Angelis, *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1969, Tomo III, p.72). Lo interesante de esta escena del poema *La Argentina* es, por un lado, el aparente esfuerzo denodado del guaraní que "huelga en gran manera" por emparentarse con los cristianos, y por el otro, el hecho de que para este religioso lo que provoca "la lástima muy lastimera" no es el amancebamiento en sí (que, por otra parte, según el proceso que se efectúa en su contra, él también practica), sino la vinculación interracial que este posibilita y, en consecuencia, la ruptura de una estructura jerárquica europea o, por lo menos, su resquebrajamiento.

[19] "Relación general que yo Alvar Nuñez Cabeza de Baca hago para le ynformar a los señores de su real consejo de yndias. De las cosas subcedidas en aquella provincia....", en Manuel Serrano y Sanz, *Relación de los Naufragios y Comentarios de Álvar Núñez Cabeza de Vaca*, Tomo II, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1906, p.27 (en la cita precedente la ortografía fue normalizada).

[20] Richard Slatta, "Historical Frontier Imagery in the Americas", en Paula Covington (ed.), *op. cit.*, p.7.

Estatuas para amarrar caballos. Frontera y peripecia en la literatura argentina (1837-1852)

Patricio Fontana y Claudia Roman

Varios años después de independizarse de España, el territorio que luego llevaría el nombre oficial de República Argentina aún no tenía formas claras. Era amorfo, indefinido y de extensión imprecisa: sus fronteras –culturales, sociales, geográficas, jurídicas– eran vagas o episódicas o, al menos, este era un reclamo recurrente de quienes intentaban, por ese entonces, imaginarlas. Parecía no saberse con certeza qué estaba dentro y qué estaba fuera de la nación. En este sentido, la década de 1820 fue la historia de un ruinoso proceso de ensayo de formas (las frustradas constituciones del 19 y del 26, y la vertiginosa y violenta retahíla de gobernadores bonaerenses, en lo institucional; la breve presidencia de Rivadavia, en lo político, la literatura neoclásica de los Varela, débil cimiento para una tradición, en lo literario, etc.) que no lograron sostenerse en el tiempo, que se frustraron apenas engendradas. Años después, el diagnóstico dirá que eran formas que desconocían, o despreciaban indolentemente, los materiales (políticos, geográficos, literarios) que debían moldear; que eran formas vacías. La materia, entonces, se rebelaba y daba lugar al desconcierto, al desorden. En ese contexto, la literatura se ofrecía como un discurso que

permitia ensayar y discutir soluciones múltiples, paralelas y alternativas a esas ansiedades.

En distintos niveles, pasar de un lugar a otro es un procedimiento básico que debe dominar quien cuenta una historia. Los "dos grupos" de narradores que Walter Benjamin propone y que, subraya, "se confunden de muchas maneras", ejercitan justamente estas dos destrezas: revivir en el lector o en el oyente una travesía que ellos mismos han protagonizado, o hacerlos viajar a través de las tradiciones locales, es decir, de la historia de los objetos, lugares y personas que los rodean.[1] Ambas opciones llaman la atención sobre las posibilidades del espacio como materia prima de la narración. Los obstáculos para atravesarlo se convierten, en consecuencia, en la forma más primitiva de la aventura. Pero a su vez, cuando el espacio es el tema privilegiado de la narración –como sucede en un país que se quiere nuevo pero necesita de un pasado, en una nación que esta dispersa y anhela reconocerse en un haz de sentimientos, pasiones y objetos en común– podría pensarse que se agudiza la dependencia mutua entre los espacios y los relatos: los espacios necesitan de relatos que los estructuren, que los administren; los relatos necesitan de espacios sobre los que operar.

A mediados de la década del 30 un grupo de muy jóvenes letrados nacidos con la revolución de 1810 –se consideraban, no sin vanidad, hijos de Mayo– se obsesionó por darle una forma a la República, por cartografiarla. Deseaba otorgarle un rumbo a la nación; en su programa nada quedaba librado al azar: literatura, costumbres, política, etc. Se trataba de la llamada generación del 37 y de todos los letrados que, sin ser parte de ese grupo, participaron de sus ideas. Los planes de esos letrados, a corto plazo, o fracasaron o adquirieron un rumbo que no respondía al concebido en un principio. Como se sabe, en el plano político, y pese a los coqueteos y a la diplomacia, a los intentos de adecuarse, no fueron ellos los que finalmente tomaron las riendas institucionales del país: fue el estanciero

Juan Manuel de Rosas –un formalista que se autoproclamaba *Restaurador de las leyes*– quien lo ordenó. Y las formas que le impuso Rosas a la nación dejaron afuera a esos letrados, quienes pasaron a ser *proscriptos*, *exiliados*: debieron instalarse *más allá* de las fronteras de la patria.

En el plano literario, por entonces forzosamente dependiente del político, la oposición militante al rosismo obligó a esos exiliados, como se verá, a escribir alejándose de los primeros objetivos que habían propuesto para la literatura argentina: la búsqueda de una forma literaria para el "desierto inconmensurable, abierto", para las extensiones poco manejables de la Argentina. Surgio así una serie de textos –que luego la historia literaria consagraría como clásicos– cuyos objetivos inmediatos eran la elucidación y la denuncia de los, para ellos, nefastos principios que habían permitido engendrar el mapa que el rosismo, sin duda con éxito, imponía por esos años a la nación. *Facundo*, *Amalia*, "El matadero" y las composiciones luego recopiladas en el *Paulino Lucero* son, leidos desde estas coordenadas, intentos por denunciar el uso que el rosismo hacía de las fronteras. En todos ellos se acumulan relatos que explican cómo ese mapa pudo ser posible ("El matadero", *Facundo*) y cómo se combatía (*Paulino Lucero*) o se debía combatir (*Amalia*) para que ese mapa fuera otro.

Esos escritores deseaban otras formas para la Argentina, otras fronteras: la literatura militante era uno de los instrumentos posibles para destruir las que Rosas había impuesto. En esos textos (que, paradójicamente, a menudo desafían las fronteras de los géneros discursivos: ¿qué es "El matadero"?, ¿qué es *Facundo*?, ¿qué tipo de novela es *Amalia*?, ¿en qué tipo de literatura se inscribe la gauchesca de Ascasubi?), la discusión sobre el uso de las fronteras como modo de darle coherencia a la patria lleva a que la "literatura nacional", para la que se había soñado otro destino, adquiera algún espesor, alguna forma. Sus relatos legislan obsesivamente los límites y las for-

mas de percibir, y se apropian, desde la ficción, de los espacios de la patria.

En su *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, Franco Moretti sugiere que la novela histórica decimonónica "ofrece a la Europa del siglo XIX una auténtica fenomenología de la frontera", y agrega enseguida una precisión: mientras que las fronteras externas (entre países o estados) motivan el relato de aventuras, las internas dan lugar a la traición.[2] Más allá de que la distinción se verifique o no en los textos que recorreremos a continuación, este vínculo preciso entre frontera y peripecia atraviesa todo nuestro análisis. En las páginas siguientes ensayaremos diversas respuestas a la pregunta acerca de qué tipos de relato suscita el cruce de fronteras internas y externas en un período determinado de la historia argentina –o, en otros términos, a la pregunta acerca de cuál es la *fenomenología de la frontera* que puede leerse en esos textos.

Bordes

En 1845, en el segundo capítulo de *Facundo*, Sarmiento formula un programa para la literatura nacional, un programa cuyo objetivo principal es alcanzar, a partir de la explotación de rasgos diferenciales, el reconocimiento europeo para nuestra literatura:

> Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia [...]. El único romancista norteamericano que haya logrado hacerse un nombre europeo es Fenimore Cooper, y eso porque transportó la escena de sus descripciones fuera del círculo ocupado por los plantadores, al límite entre la vida bárbara y la civilizada, al teatro de la guerra en que las razas indígenas y la raza sajona están combatiendo por la posesión del terreno (II, p.39).[3]

Podría pensarse que Sarmiento no hace más que adaptarse a la distribución internacional del trabajo literario que propone el mundo europeo. Esto es: acatar para América el rol de productora primaria, y dejar para el Viejo Continente el de industrializador refinado de tramas y personajes sofisticados.[1] Sin embargo, su lectura de Cooper descubre un principio constructivo mucho más sutil: *transportar la escena de las descripciones* transforma lo que sería, en principio y ante todo, una postal exotica, legitimada por la mirada del viajero europeo, en una narración intensa, *al límite*, de conflictos que solo la mirada americana puede percibir y descifrar. Para Sarmiento, América –lo que vale la pena de América, para su literatura– es frontera: es decir, es un terreno dominado por la lógica de la guerra entre razas y civilizaciones; una lucha cuyo ganador es, por definición, indecidible por adelantado. Una vez definido, ese vencedor dejará prueba de su victoria –no importa si temporaria o definitiva– sobre el territorio. La historia de ese mapa encierra aventuras, disensiones políticas, costumbres domésticas. Ese mapa incierto es, ya, el objeto ficcional que orienta el programa de la literatura americana.

Al recorrer el corpus de lo producido hasta esos años por los escritores nacionales, Sarmiento desestima, por su poca originalidad, las composiciones neoclásicas de los Varela y, en contraste, celebra la popularidad de *La Cautiva*. Echeverría, argumenta, ha alcanzado cierto éxito porque se ha comportado como un Fenimore Cooper argentino:

> No de otro modo, nuestro joven poeta Echeverría ha logrado llamar la atención del mundo literario español, con su poema titulado *La Cautiva*. Este bardo argentino [...] volvió sus miradas al desierto, y allá en la inmensidad sin límites, en las soledades en que vaga el salvaje [...] halló las inspiraciones que proporciona a la imaginación el espectáculo de una naturaleza solemne, grandiosa, inconmensurable, callada; y entonces, el eco de sus versos pudo hacerse oír con aprobación, aun por la península española (II, pp.39-40).

Pese al logro de Echeverría y a los deseos de Sarmiento, el corpus que se aglutina entre la publicación de *La Cautiva* en 1837 y de *Campaña en el Ejército Grande* en 1852 no parece responder, en términos generales, a esos lineamientos que ubicaban los veneros de la literatura nacional en la descripción de "grandiosas escenas naturales" y en el relato de la lucha por la posesión del terreno en el marco de una "naturaleza solemne, grandiosa, inconmensurable". ¿Habrá que concluir, entonces, que las palabras de Sarmiento fueron un simple exabrupto, sin fuerza suficiente para convertirse en un verdadero programa? ¿Cuáles fueron las razones de este desvío?

Ricardo Rojas, al organizar en su *Historia de la literatura* la producción de este período, agrupa, en un mismo movimiento, un conjunto de sujetos y un conjunto de textos, como si los segundos fueran una continuación *natural* de los primeros. Delimita, así, una geografía de la literatura patria.

> Los autores aquí reunidos pudieron haberse agrupado bajo el nombre de Los patricios, definiendo así el móvil de sus vidas como ciudadanos y el tema de sus obras como escritores; mas he preferido el título de Los proscriptos por ser ya familiar entre nosotros, y porque tal accidente biográfico sugiere el rasgo heroico de sus almas y el sentimiento romántico de sus obras.[3]

Ante la ausencia del *accidente geográfico* que determinara con claridad sus límites –Rojas insiste en que a través del Río de la Plata y de la cordillera de los Andes llegaron las producciones de los escritores argentinos en el exilio–, la literatura argentina requiere de una frontera de las almas, espiritual y estética, que instala, por añadidura, una cronología. El *accidente biográfico* del exilio revela la *falla* que, al enfrentar las fuerzas de la historia libradas a sí mismas, marca al mismo tiempo a un conjunto de textos y las trayectorias intelectuales de sus productores, y engendra un nuevo paisaje.

Entre poetas mayores y menores. Rojas destaca nombres que se están convirtiendo en los "clásicos" de la literatura nacional: "Echeverría, Sarmiento, Mármol, Alberdi, Mitre, López, Gutiérrez", enumera en la "Advertencia".[8] Más adelante, da incluso una lista de los proscriptos, que toma de una obra de Sarmiento, *Los emigrados*.[9] El nombre de Hilario Ascasubi, que en principio parecería responder a una lógica heterogénea respecto del grupo anterior, viene a confirmar que es el problema de las fronteras el que, en definitiva, organiza el conjunto. Ascasubi no solo es un proscripto, sino que sus composiciones problematizan la cuestión de la frontera geográfica. Además, es un gauchesco; es decir, practica una literatura en la que Rojas acierta a intuir una complejidad que desborda la organización cronológica. Más que ningún otro, se trata de un género que cruza y mezcla oralidad y escritura, culturas populares y letradas, territorios y lenguas diversos.

Más allá de las generalizaciones, la observación de Rojas es sagaz, porque sugiere que habría otro hecho: las vidas de estos escritores están fuertemente marcadas por la espacialización de conflictos culturales y políticos; pero además, los relatos de esas vidas –que muy a menudo aparecen de manera desviada en los textos– y el punto de vista en que se ubican sus ficciones son también el emergente de la práctica de un espacio.

Frontera, proscripción y exilio apuntan, entonces, los límites de un corpus obviamente sesgado también por la biografía cultural y la biografía política de sus autores. Desde la perspectiva de Rojas, el compromiso de producir una literatura era el reverso inseparable del compromiso con una oposición activa al gobierno de Rosas. En ese contexto, la literatura se politiza y busca responder a las necesidades de esa lucha. Los escasos y problemáticos intentos ficcionales de esos años son también literatura antirrosista: "El matadero", *Facundo*, *Amalia*, *Paulino Lucero*. Por entonces, la lucha por la "posesión del terreno" de la que habla Sarmiento en el capítulo 2 vuelve a trasladarse y

pasa a tener otros escenarios. En *Amalia*, por ejemplo, pero también en las composiciones gauchescas de Ascasubi recogidas en *Paulino Lucero*, se acumulan peripecias que, si no siempre urbanas, ya no refieren al desierto "inconmensurable" y distante sino a la campaña que rodeaba a las ciudades. Los "límites" que se describen en esos textos son los más modestos del sitio de Montevideo o de los interiores ciudadanos.

Testimonio de este alejamiento del desierto y de las "grandiosas escenas naturales" en los primeros años de literatura nacional, es el otro texto eficaz, aunque inédito, de Echeverría: "El matadero", un relato urbano que ha sido leído como drama de frontera.[5] Aún en *Facundo*, y no solo por sus virtudes hermenéuticas para explicar el desarrollo de la política de esos años sino también por su espectacularidad literaria, una de las escenas más novedosas y atractivas para Sarmiento es la del gaucho invadiendo la ciudad.

Ciudades imaginadas

La frontera no puede ser sino un deseo en estos textos, porque es ese y no otro el motivo que hace avanzar su trama. En *Facundo*, este deseo está expresado de diferentes y reiteradas maneras. Una de ellas es la ya mencionada referencia a la literatura americana a través de una cita de *La Pradera*, de Fenimore Cooper. En otros casos, impulsa la prosa para que irrumpa, entre la explicación y la narración, la ficción. Los capítulos de la primera parte, en los que se describen cuidadosamente tanto los escenarios naturales como esa segunda naturaleza salvaje producida por el rosismo y en la que se desarrollará el relato, las zonas de intertextualidad y reescritura de los libros de viajeros ingleses (de manera ejemplar, "La Rioja" y la descripción de Tucumán en "Ciudadela") y las "biografías de pasaje"[6] se hacen cargo de la literatura de fronteras para cum-

plir efectiva, aunque parcialmente, con el programa literario americano.

El ingreso de los gauchos en la ciudad –la conquista de la ciudad por el "espíritu de campaña"– implica en *Facundo* la nefasta igualación de lo que antes era heterogéneo: la campaña ingresa en la ciudad y borra la frontera que antes las separaba. Esto conlleva la instalación de un *continuum* geográfico y cultural donde antes había límites precisos. Si en el pasado el hombre de ciudad no podía presentarse en la campaña sin someterse a las burlas y la hostilidad de los gauchos, ahora los gauchos invaden el recinto urbano y hacen suyo un espacio que culturalmente no les pertenece. Sarmiento ilustra las consecuencias de este proceso recurriendo a una analogía de esperables reminiscencias orientalistas:

...cuando predomina una fuerza extraña a la civilización, cuando Atila se apodera de Roma [...] los escombros quedan, pero en vano irá, después, a removerles la mano de la Filosofía, para buscar, debajo de ellos, las plantas vigorosas que nacieran con el abono nutritivo de la sangre humana (VI, p.96)

Roma y Atila: la ciudad y el bárbaro arquetípicos. Pero así como hay, en varios sentidos, una distancia considerable entre Quiroga y Atila, hay una más evidente aún entre la Roma del siglo V y los modestos caseríos de provincia a los que pudo intimidar Quiroga.

Facundo, genio bárbaro, se apodera de su país; las tradiciones de gobierno desaparecen, las formas se degradan, las leyes son un juguete en manos torpes, y en medio de esta destrucción efectuada por las pisadas de los caballos, nada se sustituye, nada se establece. El desahogo, la desocupación y la incuria son el bien supremo del gaucho. Si La Rioja, como tenía doctores, hubiera tenido estatuas, estas habrían servido para amarrar los caballos (VI, pp.96-97).

Engañosamente, Sarmiento le propone al lector un ejercicio que consiste en hacer de Quiroga un Atila, y de La Rioja de

1820, una pujante Roma sudamericana. Sarmiento necesita del contraste marcado por la oposición Atila / Roma para que una peripecia vistosa pero inexistente (Quiroga amarrando caballos en las estatuas) pueda ser escrita. Las estatuas son conjeturales, y conjetural es quizás también la ciudad de provincia a la que, sin embargo, Sarmiento utiliza como escenario para un drama que debe leerse en los mismos términos que el ingreso a Roma de Atila.[10] Es decir, Sarmiento necesita postular fronteras que deslindan espacios culturalmente heterogéneos para que la peripecia tenga lugar. Hay un deseo narrativo de frontera, de contigüidades discontinuas: caballos e (inexistentes) estatuas que solo por un extravío histórico entran en contacto.[11]

En *Facundo y su biógrafo*, Alberdi censuró la recurrencia a este tipo de forzamientos:

> ¡Y para explicar a este guerrillero oscuro y estéril, jefe de un villorrio de mil quinientas almas, cree necesario hablar, como de antecedente de su vida, de la revolución de América en 1810, en que no tuvo la más remota parte, ni él ni la Rioja, su más remota y oscura provincia![12]

Lo que Alberdi desdeña –basta reparar en la adjetivación que reciben Quiroga y La Rioja: "oscuro", "estéril", "remoto"–, Sarmiento lo maximiza instalándolo en inmoderadas analogías que remiten a Atila, Tamerlán, Roma, Troya, etc. La crítica de Alberdi avanza hacia la refutación de la hipótesis central del *Facundo* señalando el desatino que implica "explicar" a Quiroga a partir de una hermenéutica que al "guerrillero" le queda holgada. Pero hay también una razón literaria que estimula el exceso. Quizás menos por motivos políticos que literarios, Sarmiento necesita que La Rioja sea una ciudad –y no un mero "villorrio de mil quinientas almas" perdido en una "oscura y remota provincia"– para que el ingreso de Facundo en ella (I) sea positivamente el cruce de una evidente frontera entre dos espacios culturalmente hostiles (el de campaña y el citadino). Así, el narrador americano y su relato se benefician de toda la

carga simbólica que Occidente ha reservado para este tipo de episodios: el bárbaro violando el santuario urbano. Para que *Facundo* funcione, Quiroga debe ser, no un "oscuro y estéril" "guerrillero" sino Atila, y la ciudad que invade debe tener, como Roma, estatuas y doctores.[13]

Para ilustrar el proceso de ruralización y consecuente destrucción de las ciudades, Sarmiento utiliza la metáfora del desborde; así, se refiere al "desbordamiento de la campaña sobre la ciudad" (XIII, p.192). Este tipo de imágenes presupone la existencia de un *borde* evidente entre ciudad y campaña, de una clara delimitación entre el adentro y el afuera.

Pese a que en el primer capítulo se presenta a "las ciudades argentinas" –de modo general y con la excepción de Córdoba, "edificada en un corto y limitado recinto"– como de población "diseminada en una ancha superficie", en capítulos posteriores la hipótesis del *desborde* trabaja necesariamente con un concepto de ciudad amurallada, de límites precisos. En este sentido argumentan las referencias al "caballo de los griegos" para calificar el momento en que la ciudad de La Rioja designa a Quiroga "*Comandante de Campaña*" o, ya en relación con Buenos Aires, el hecho de que sea posible "pisar su frontera", salir "del recinto de la ciudad" (I, p.29) o convocar al *aliado de extramuros* (IX, p.136).[14] Las ciudades de provincia en las que Quiroga actualiza una y otra vez su odio atávico hacia lo ciudadano necesitan ser magnificadas en su urbanidad para que las peripecias adquieran sentido político y espesor literario. Sarmiento no solo postula límites precisos, murallas entre ciudad y campaña, sino que ensalza el estatuto de esas ciudades para que, una vez en poder de los caudillos, el derrumbe sea estruendoso: "él no había podido elevarse sin que el ruido del edificio de la civilización que destruía no se oyese a la distancia" (VII, p.105).

Los viajeros ingleses que recorrieron la Argentina por los mismos años en los que Quiroga y otros gauchos principiaban *la destrucción de las ciudades* –viajeros a los que Sarmiento

leyó, citó y hasta plagió–, coincidieron en señalar la casi invisibilidad de esos *centros de la civilización argentina, española, europea*. En 1825, el capitán Francis Bond Head, por ejemplo, necesitó que le anunciaran que ya *estaba dentro de la ciudad* de San Luis para siquiera advertirla: "Las paredes de los jardines dan a menudo a la calle, lo que otorga al lugar *tan poca apariencia de ciudad* que la primera vez que llegué a San Luis de hecho le pregunté a un hombre a cuánto estaba de 'El Pueblo'; a lo que me respondió que *estábamos en él*".[15] Head no solo encuentra en las ciudades del interior la misma carestía que en la campaña, sino que aun de la Buenos Aires de la tercera década del XIX informa que "está lejos de ser residencia agradable para aquellos acostumbrados a las comodidades inglesas".[16] De esa misma Buenos Aires, Sarmiento reporta que "no es fácil darse idea de la cultura y refinamiento de la sociedad de Buenos Aires hasta 1828. Todos los europeos que arribaban creían hallarse en Europa, en los salones de París" (VII, p.113).

Avances

La geografía distingue, de modo muy general, dos tipos de frontera. En palabras de Carlos Reboratti, puede plantearse, por un lado, la existencia de fronteras políticas, concebidas como "una línea divisoria concreta o imaginaria", que alude a un límite o "borde exterior" que separa al país, nación o región de otro que se considera "extranjero" e independiente de él. Por otro, las denominadas fronteras "de asentamiento", de características dinámicas, es decir, no concebidas ya como una línea sino como "un espacio, y además un espacio heterogéneo".[17]

Resulta evidente que es este segundo concepto de frontera el que estructura *La Cautiva* y el que retoma Sarmiento en *Facundo* cuando organiza, en el fragmento ya citado, el programa de la literatura argentina futura. Al detenerse en

las "fronteras de asentamiento"–cuyo modelo sería el de la frontera oeste de los Estados Unidos– Reboratti subraya que este concepto implica "en las Pampas, Sudáfrica o el Lejano Oeste, guerra de conquista", con obvias resonancias "etnocentristas" y "culturalistas".

En los textos clásicos del período estudiado, el espacio no suele diseñarse a través de fronteras de asentamiento tan definidas como las que se reconocen en *La Cautiva*. Sin embargo, ciertas modulaciones de esos dos conceptos de frontera parecen emerger de ellos: la imposición por parte de los carniceros "bárbaros" de zonas oficiosas de control y detención en "El matadero"; la dramatización del cruce de la frontera y del exilio consecuente en *Facundo* y *Amalia*, los intercambios entre uno y otro lado del sitio de Montevideo en *Paulino Lucero*; la transgresión de las fronteras que separan el espacio público del privado en *Amalia* y *Paulino Lucero*; la obsesión de Sarmiento por imaginar, para la Argentina del siglo XIX, ciudades amuralladas (¡Troyas!) que son invadidas por Atilas sudamericanos, hablan de un común interés por ciertas formas de frontera como materia narrativa en los escritores más representativos del período.

La cruz y el ombú

La Cautiva se presenta como el solitario texto de una tradición que la literatura argentina retomaría recién hacia 1870, cuando la cuestión del indio adquiriera una relevancia indiscutible (Se alude, claro está, al heterogéneo corpus que incluye a José Hernández, Lucio V. Mansilla, Estanislao Zeballos, Álvaro Barros, Alfredo Ebelot, etc.).[18] Conviene, por eso, detenerse a estudiar qué tipo de incursión poética ejecuta este texto que, desde su "Advertencia", se propone como un avance sobre la economía del vacío de la literatura argentina.

En la "Advertencia" que presenta el programa literario al que responde *La Cautiva*, Echeverría afirma la necesidad de explotar el desierto, de aprovecharlo: "El Desierto es nuestro. Es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno, no solo riqueza para nuestro enriquecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional".[19] El largo poema de 1837 puede leerse así como el primer y exitoso intento de explotar literariamente el desierto; un primer paso en la apropiación en todos los órdenes de un territorio (la efectivización de ese derecho de propiedad que Echeverría no cree necesario explicar al referirse al desierto como "*nuestro* más pingüe patrimonio"). Como lo detectó Sarmiento en 1845 al compararla con las novelas de Cooper, *La Cautiva* es una narración sobre la "posesión del terreno". Efectivamente, en las novelas del norteamericano y en el poema del argentino el escenario es, nuevamente en palabras de Sarmiento, el "teatro de la guerra" (o lo que la geografía después denominará, de manera más elegante, "fronteras de asentamiento").

La ubicación en un primer plano de la tragedia de Brian y María –la huida de la tribu que los ha tomado cautivos y su muerte en medio de una naturaleza que rara vez deja de serles hostil– parece decretar en el poema la imposibilidad de que esa ocupación finalmente se concrete. Así, por ejemplo, lo entienden Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano: "En este paisaje, el desierto (es decir, el indio) triunfa sobre la cultura: la naturaleza impone su inmensidad tétrica y, en ella, el malón despliega su fuerza primitiva".[20] Pero al mismo tiempo y contrariamente, *La Cautiva* es el relato de la exitosa conquista del territorio, tanto literaria y simbólica como militar. En el poema el desierto es tres veces poseído por el blanco.

Ya en la "Advertencia", Echeverría explicita su programa estético bajo la forma del *designio del poeta*: "pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto; y para no reducir su

obra a mera descripción, ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales (...)". La voluntad romántica de totalidad apenas atemperada por la lítote *–algunos rasgos–* subraya en realidad el desafío que se impone el artista. Su resolución supone adoptar un punto de vista que domine la totalidad: conquistar literariamente el espacio indómito que contempla. Así, la primera posesión del terreno se hace posible porque el poeta, desde los Andes, puede abarcar el escenario

> Era la tarde, y la hora
> en que el sol la cresta dora
> de los Andes. El Desierto
> inconmensurable, abierto,
> y misterioso a sus pies
> se extiende (...)
>
> Doquier campo y heredades
> del ave y bruto guaridas,
> doquier cielo y soledades,
> de Dios solo conocidas,
> que Él solo puede sondar.[21]

Como Dios, el poeta accede a una perspectiva abarcadora del desierto: domina y observa desde el mirador que le prestan los Andes. Para él no hay fronteras, porque no hay límites al afán poseedor de esta mirada. Como "genio" puede admirarse ante el espectáculo de la infinitud. "solo el genio su grandeza [la del desierto]/ puede sentir y admirar".[22]

Además del "ave" y "el bruto", en el inicio del poema son los indios los únicos seres que se atreven a "hollar" el desierto: indios que, además, irrumpen en territorio blanco y raptan a María y Brian. Pero rápidamente la superioridad del poeta, dios y genio, se complementa con la irrupción, también cargada de omnipotencia, de las fuerzas militares blancas. La infructuosa vuelta a los "ranchos" de Brian y María autoriza un desplazamiento en sentido contrario de los ejércitos "cristianos" que buscan venganza.

Malón por malón, en el canto cuarto (significativo paréntesis en el relato de las peripecias de la pareja de cautivos) los blancos, acaso por primera vez, irrumpen en el desierto y, con una violencia prolija y efectiva que el poeta justifica como inevitable, lo riegan de la sangre y de los cadáveres de "la tribu".[23] La guerra de frontera deja de ser defensiva para hacerse ofensiva.

Horrible, horrible matanza
hizo el cristiano aquel día:
ni hembra, ni varón, ni cría
de aquella tribu quedó.
La inexorable venganza
siguió el paso a la perfidia,
y en no cara y breve lidia
su cerviz al hierro dio

Este canto (que desde su título, "La alborada", alude al nacimiento de una nueva etapa en la historia de la relación del blanco con el espacio del desierto y sus primeros ocupantes) y el "Epílogo", con la reveladora aparición del ombú, señalan aquello que una excesiva focalización en la tragedia de Brian y María puede llevar a olvidar el hecho de que, en distintos niveles, *La Cautiva* es un poema sobre la exitosa posesión del territorio por parte del blanco.[24]

En el "Epílogo", el poeta inscribe nuevamente la mirada divina y genial que ha inaugurado para el espacio del desierto, dentro de su propia representación. Entonces, se instala por fuera de la historia que ha narrado, en un desnivel que permite volver a mirar al desierto "en perspectiva". Ahora, al paisaje del desierto se agregan dos elementos, la "cruz" y el "ombú", que delatan su novísima adecuación a las coordenadas del mundo blanco:

Descollando en una altura
entre agreste flor y yerba
hoy el caminante observa
una solitaria cruz

Fórmale grata techumbre
la copa extensa y tupida
de un ombú [...]
Cuando el cautivo cristiano
se acerca a aquellos lugares,
recordando sus hogares,
se postra a hacer oración.

Fama es que la tribu errante,
al ver del ombú gigante
la verdosa cabellera,
suelta al potro la carrera
gritando –"Allí está la cruz"
y revuelve atrás la vista,
como quien huye aterrado,
creyendo se alza airado,
terrible espectro de Brian
pálido el indio exorcista
el fatídico árbol nombra,
ni a hollar se atreven su sombra
los que de camino van.

Los nuevos símbolos, conviene subrayarlo, no requieren ya del punto de vista de la divinidad: son reconocibles para el caminante, solitario y al ras de la tierra, pero también para la *tribu errante*. Protagonista de una verdadera leyenda blanca, el ombú surgido de mano anónima o divina sustituye metafórica y compensatoriamente todo aquello de lo que carecieron Brian y María: sombra, abrigo, refugio, protección espiritual. Pero además, proporciona un punto de referencia para la orientación que marca significativamente el territorio. Porque el ombú se conecta por sus raíces con la sangre y los cuerpos blancos que encierra el suelo, y se prolonga trazando una vertical imaginaria hacia los pájaros –y, más adelante en el poema, hacia dos luces espectrales. Hacia el final de *La Cautiva* el desierto deja de ser solamente "misterioso" e "inhospitable" y se comienza a hacer efectiva la sentencia de Echeverría: se vuelve propio, re-

conocible para cualquiera como "*nuestro* mas pingüe patrimonio". Con la irrupción del ombú, el poema inscribe en su espacio un signo que instaura sin dudas una frontera, porque a uno y otro lado, mundo blanco –en avance– y mundo indio –en retroceso– hacen un uso diverso –opuesto– de ese signo: la tribu huye aterrada, el cristiano se postra en oración.

Si, como afirma Michel de Certeau, los *relatos fabrican espacio*,[29] *La Cautiva* puede considerarse una puesta en espectáculo de esa producción. La huida de Brian y María primero, la venganza blanca de "La alborada" después y la ulterior aparición en "El epílogo" de la cruz y el ombú son los pasos sucesivos y explícitos de la fabricación de un *espacio* para los blancos en el *lugar* del desierto. Los blancos finalmente se atreven a *hollar* (para utilizar el verbo que elige Echeverría) el desierto, *a practicarlo*; y los primeros pasos de esa práctica se cifran en la decisión de Echeverría de conquistar poéticamente ese lugar hasta el momento no transitado por el cristiano. En este sentido, *La Cautiva* es probablemente el texto literario que ensaya más programáticamente la representación de la frontera como espacio de deslinde cultural.

Adentro y afuera (dos versiones del exilio)

La instalación definitiva de Rosas en el gobierno obliga a los escritores que pretendían *regenerar* la nación y darle una literatura a relacionarse, ya no solo literaria sino también biográficamente, con otro tipo de frontera: la frontera política. Urgidos a cruzar la línea que separa a la patria del extranjero, los escritores del exilio narrarán otras historias: las que intentan explicar por qué fueron desterrados, por qué tuvieron que cruzar la frontera política. En *Amalia*, en *Facundo* y también frecuentemente en *Paulino Lucero*, las peripecias que se narran aprovechan otras fronteras que se han vuelto conflictivas: las que espacializan las disputas políticas dentro y fuera de la nación.

Facundo, de hecho, se inicia con una peripecia que no está protagonizada por el caudillo al que alude el título del libro sino por aquel que lo firma: Sarmiento. En la "Advertencia del autor", luego de alertar al lector sobre las inexactitudes que pudieron haberse deslizado en un texto escrito "lejos del teatro de los acontecimientos", la figura del escritor se agiganta en una escena varias veces analizada:

> A fines de 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros ("Advertencia del autor", p.4).

Antes de abandonar la patria que lo expulsa, la última acción del desterrado avisa lo que después será su principal actividad en Chile, el país que eligió para su proscripción: "Al pasar por los baños del Zonda [...] escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*." ("Advertencia...", p.5) Así, el desafío a la barbarie que, como ha analizado Ricardo Piglia, se cifra en la rudimentaria escritura en carbón de una cita en francés, se amplifica en la actividad escrituraria que presagia el exilio: "venía a Chile, donde la libertad brillaba aún, y [...] me proponía proyectar los rayos de las luces de su prensa hasta el otro lado de los Andes." (*ibid.*)

El cruce de la frontera política, entonces, le ofrece a Sarmiento no solo una anécdota espectacular con la que inaugurar su libro, sino también las condiciones necesarias para que ese libro exista: la *luz* para alumbrar a la patria sumida en las sombras de la barbarie.[26] *Lejos del teatro de los acontecimientos*, solo se puede escribir para asistir, desde afuera, a quienes intentan, desde adentro, revertir la situación desfavorable. Así, la impotencia que el destierro parece augurar a los patriotas puede solo conjurarse, explica Sarmiento, mediante la palabra escrita. Si en algo pretende ayudar, el "hombre libre" desterrado está casi forzado a la escritura:

Desde Chile, nosotros nada podemos dar a los que perseveran en la lucha bajo los rigores de las privaciones [...] ¡Nada!, excepto ideas, excepto consuelos, excepto estímulos, arma ninguna no es dado llevar a los combatientes, si no es la que la prensa libre de Chile suministra a todos los hombres libres ("Introducción", p 14)

En la segunda edición de *Facundo*, de 1851, Sarmiento agrega un complemento al cruce exitoso de la frontera que inaugura la primera edición. Si en el libro de 1845 se relataba cómo el autor había cruzado la frontera para así poder escribir el libro, en 1851 el autor cuenta cómo su libro (que, por metonimia, lo refiere) cruzó finalmente la frontera en sentido contrario:

Tal como él era, mi pobre librejo ha tenido la fortuna de hallar en aquella tierra, cerrada a la verdad y a la discusión, lectores apasionados, y de mano en mano, deslizándose furtivamente, guardado en algún secreto escondite, para hacer alto en sus peregrinaciones, emprender largos viajes, y ejemplares por centenas llegar, ajados y despachurrados de puro leídos, hasta Buenos Aires, a las oficinas del pobre tirano, a los campamentos del soldado y a la cabaña del gaucho, hasta hacerse el mismo, en las hablillas populares, un mito como su héroe (Carta a Valentín Alsina [1851], p 18)

Aquí el libro se personifica y, a la manera de los personajes de las novelas de aventuras, se transfigura en un héroe que *se desliza furtivamente*, *se esconde* y *emprende largos viajes* a través del país que ha expulsado a su autor. A menos de seis años de su publicación, *Facundo* ya no es solo un libro entre otros sino que se ha transformado en un mito al que multiplican los ejemplares que se publican.

Escribir sobre la patria más allá de sus fronteras políticas no parece representar para Sarmiento un gran inconveniente ni un dato que pueda ser utilizado para desdeñar su libro. Sin importar demasiado las "inexactitudes" menores que hayan podido deslizarse "lejos del teatro de los sucesos", *Facundo* exhibe para su autor una "exactitud intachable" y, en este sentido, en ningún momento intenta escatimarle al lector el hecho de que el libro

fue escrito desde el destierro (incluso, utiliza más de una vez el deíctico "allá" para referirse a la República Argentina).

Por los mismos años, muy distinta es la perspectiva que sobre el exilio desarrolla José Mármol en *Amalia*. Si en *Facundo* puede leerse una apología del exilio como el lugar óptimo para la construcción de una mirada sagaz y verdadera sobre la situación de la patria que el escritor se ha visto conminado a abandonar, en la novela de Mármol se señalan con cierta insistencia las distorsiones que el alejamiento de las fronteras del país trae aparejadas.

En contraste con el narrador marcadamente autobiográfico que postula Sarmiento en *Facundo*, Mármol elige para su novela antirrosista un narrador que se debate entre la omnisciencia que caracteriza la mayoría de las novelas decimonónicas y el apego a una focalización que rara vez abandona al protagonista: Daniel Bello. Tal vez gracias a esta ambivalencia, en *Amalia* la percepción del más allá de la frontera parece ser siempre inexacta, ya sea cuando Daniel desde Buenos Aires imagina la situación de los exiliados o cuando estos últimos interpretan la situación de la Argentina. La lejanía no repercute meramente en pequeñas "inexactitudes (como en el caso de *Facundo*) sino en gruesos errores. El cruce de la frontera parece representar en *Amalia* el acceso a otra dimensión, desde la que se deforma (¿inevitablemente?) lo que ocurre del otro lado.

Entre el primero y el quinto capítulo de la tercera parte, Daniel Bello realiza de manera individual el cruce de la frontera que no han podido concretar, en la apertura de la novela, Eduardo Belgrano y otros opositores al rosismo. El viaje hacia las costas uruguayas se proyecta bajo el designio de ciertas "esperanzas" que, poco después, exhibirán su desatino:

> Contraste vivo y palpitante de la ciudad de Buenos Aires, en su libertad y en su progreso, y más que eso todavía, Montevideo despertaba en todo corazón argentino que llegaba a las playas el recuerdo de una inmigración refugiada en él por el espacio de once años, y la perspectiva de todas las esperanzas de la libertad que allí surgían [...] (III, 1, 272).[8]

Mármol escamotea las condiciones en las que ha escrito la novela y, acaso para conjurarlas, acompaña a un personaje que permanece en Buenos Aires y para quien el *allá* es Montevideo (sitio en el que se escribe *Amalia*).

Organizada en su mayor parte por las alternativas de la actividad conspirativa y de la –politizada– vida familiar de Daniel Bello, la trama de *Amalia* acontece casi exclusivamente en Buenos Aires. El narrador solo abandona al versátil protagonista cuando decide seguir a otros personajes –Don Cándido, Rosas, María Josefa, etc.– que permanecen también dentro del recinto urbano. Recién en la tercera parte, cuando Daniel finalmente cruza la frontera y visita Montevideo, el lector y el protagonista pueden saber con certeza qué pasa *del otro lado*, entre los exiliados. Allí, en sus entrevistas con Julián Aguero y Florencio Varela, Daniel comprueba que todo aquello que conjeturaba desde Buenos Aires sobre la situación ideal de Montevideo era inexacto: los exiliados no solo desconocen los rasgos más evidentes del poder rosista, sino que también se aferran con terquedad a quiméricos triunfos de las tropas de Lavalle y, aún peor, se niegan a reconocer las evidencias (los documentos) que Daniel les lleva desde Buenos Aires.

En sus reuniones con los unitarios Varela y Agüero, Daniel descubre finalmente que los exiliados argentinos desconocen absolutamente la verdadera situación del país bajo el gobierno rosista. Los exiliados con los que se entrevista Daniel no solo ignoran los resortes más evidentes del poder rosista sino que, contra toda evidencia, son capaces de suscribir un inverosímil triunfo de Lavalle en la batalla de *Sauce Grande*.

Allá se piensa así. El conjuro, paradójicamente, es una lente metatextual que juega con las condiciones de recepción de *Amalia*: los lectores de su primera edición en periódico serán, sobre todo, exiliados que, como los que encuentra Daniel, ya han visto –hacia 1840, época en que transcurre la novela– o corren el riesgo de estar viendo –en 1851, cuando el fin del gobierno de

Rosas parece aproximarse inexorablemente– mal lo que sucede del otro lado. La mediación literaria es la única forma de corregir los vicios de refracción que provoca estar del otro lado; enfocar la perspectiva de Daniel permite, al mismo tiempo, avizorar qué puede pasar en Buenos Aires, advertir los peligros que encierra la distancia, y también imaginar –desde la orilla uruguaya– cómo se puede ser mirado. Múltiples y operando a diversos niveles, las fronteras en que se posa la enunciación de los personajes, del narrador y del autor de *Amalia* son, además de un instrumento para ver, una herramienta de cálculo que resuelve problemas de dos niveles: el político y el literario.[35]

Murallas aterciopeladas

Del lado de acá, la ciudad está atravesada por interdicciones, áreas de detención y unas pocas zonas francas. Pero algunos lo notan: Daniel Bello, el protagonista y paseante transgresor por excelencia y, sobre todo, las mujeres que circulan en la novela. "Retóricas del andar":

> ...un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades (...) y de prohibiciones (...), el caminante actualiza algunas de ellas. De ese modo, les hace ser tanto como parecer. Pero también las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales.[36]

Por sobre las prohibiciones partidarias y de clase –*aristocracia* y raza tienen una alianza previsible en la novela– el género sexual atraviesa el sitio: son las mujeres quienes lo diseñan, porque son ellas las que han quedado en la ciudad. María Josefa puede pasear por la ciudad a pie o a través de sus emisarios –como la negrita que espía la casa de Amalia en Barracas–. No hay lugares lejanos o prohibidos para su ingreso: no espera, como Agustina, que la retórica social de las "vi-

sitas" la autorice a ingresar en la casa de Amalia. Ella y su amiga Florencia se manejan con soltura, aunque no sin reticencias ni sin cierta repulsión física, en los interiores, pero no en la calle. Por eso, cuando circulan por la ciudad deben hacerlo en el interior de coches y carruajes: retóricas viales que trasladan el interior burgués y sus sociabilidades, preservándolos, a lo largo de una ciudad que ya no los reconoce. A caballo, también Daniel y su fiel *gauchito* pueden ir y venir de la ciudad. Aquí, es a la vez la velocidad y el efecto mimético con el enemigo –gaucho siempre, siempre de a caballo– lo que autoriza la circulación.

El sitio doméstico puede leerse en la importancia que en las casas reciben las aberturas y los cerramientos. Espiar, ser espiado o dejarse ver son tácticas que definen, de manera implícita pero nítida, el trazado del sitio. Ventanas, vidrios y cortinas adquieren así un papel fundamental, especialmente en la casa de Amalia. Allí, las alfombras, los tapizados y las "colgaduras dobles" actúan como fortines que resguardan "el templo de la belleza" unitaria de las violencias con las que el exterior rosista lo acosa.

Consecuentemente, un tabique de cristales es, en cambio, el que abre paso a la tragedia en el nivel de la trama. En el noveno capítulo de la tercera parte, "El primer acto de un drama", Amalia, Eduardo, Florencia y Madama Dupasquier escuchan, de sobremesa y frente al hogar, el seductor relato de Daniel acerca de cómo logró salvar a su amigo Eduardo la noche de mayo en que la novela comienza. Se trata de una típica escena inicial para la literatura policial y, sobre todo, fantástica, del siglo XIX: en el confort y la seguridad del hogar, un grupo de burgueses se permite estremecerse y coquetear con lo siniestro, justamente porque está a salvo de todo peligro. Pero esta vez, la escena no es sino la del inicio del fin: en su arrobamiento, los jóvenes no advierten que el peligro real no está en el pasado sino en el presente inmediato, y a escasos metros:

Eduardo se disponía a dar un nuevo giro a la conversación, cuando al ruido que sintió en la puerta de la sala dieron vuelta todos, y al través del tabique de cristal que separaba el gabinete vieron entrar a las señoras doña Agustina Rosas de Mansilla y doña María Josefa Ezcurra, cuyo coche no se había oído rodar en el arenoso camino, distraídos como estaban todos en la narración de Daniel (III, cap. 8, p.336).

Puertas, cristales y un traicionero camino arenoso, que amortigua el ruido que produce la llegada de los visitantes inesperados y no alerta a los amigos, no ofrecen la protección esperada: conspiran, en cambio, con la seducción del relato de Daniel para perderlos.[30] Lo que sigue es la primera y módica, si se quiere, invasión del rosismo en la casa de Amalia: las aterciopeladas murallas comienzan a mostrar su ineficacia y anuncian la batalla final. Junto con este episodio, la –esta vez, prevista– visita de la policía en la "Casa sola" de San Isidro, son dos dramas en pequeño que preparan el desenlace final.[31] En el último capítulo de *Amalia*, "El tálamo nupcial", la casa de Barracas no solo es avasallada, sino que funciona como un verdadero exterior: en ella hay barricadas y espesuras que traban la huida. En principio, son nuevamente los cristales los que retiran a Daniel, Eduardo y Amalia de sus risueñas conversaciones mundanas y les anuncian "la verdad": "la verdad se presentó ante ellos, a través de los vidrios del gabinete, en el fondo de las habitaciones [...]; pues una porción de figuras siniestras se precipitaba por el cuarto de Luisa al tocador de Amalia" (V, cap. 19, p 281).

Esta presencia de lo *siniestro* rápidamente se resuelve en la destrucción; nada queda en pie en casa de Amalia cuando el rosismo finalmente ingresa, ahora ya no bajo las formas diplomáticas de María Josefa o Victorica sino con los desembozados modos de la mazorca: "El cristal de los espejos del tocador saltaba hecho pedazos a los sablazos que pegaban sobre ellos, sobre los muebles, sobre los vidrios de las ventanas, sobre las losas del lavatorio, en cuanto había, siendo estos golpes acompañados de

una gritería salvaje [...]" (V, cap. 19, p.282). En estas páginas finales, la frontera que los jóvenes patriotas anhelaban y buscaban construir en capas sucesivas de finos tejidos, lecturas, modales, palabras y recorridos que marcaran la diferencia entre *ellos* y *nosotros*, retrocede a su mínima expresión. En la última escena de *Amalia*, y como en el canto "El puñal" de *La Cautiva*, la piel es la última barrera; el cuerpo es el escenario en donde finalmente se resuelve el enfrentamiento entre grupos sociales.[12] El enemigo federal ha entendido mejor que los jóvenes, porque supo desde el principio que la herida abierta de Eduardo Belgrano, la herida que toca María Josefa en su primera visita a la casa de Barracas, era la cicatriz que ponía en contacto los dos mundos y la llave de acceso a la identidad del prófugo.

Lejos del remedo de los *romances* de Fenimore Cooper por los que suspiraba Sarmiento, hay sin embargo en la novela de Mármol lo que en *Facundo* se menciona como las escenas de la "lucha por la posesión del terreno" de las que debería ocuparse la literatura nacional.[13] Hay también en *Amalia* un "teatro de la guerra", aunque este no es la "inmensidad sin límites" de los exteriores de *La Cautiva* sino la ciudad y sus acotados parcelamientos interiores: "gabinetes", "tocadores" y "alcobas".

El sitio

> Lugar tercero, juego de interacciones y entrevistas, la frontera es como un vacío, símbolo narrativo de intercambios y de encuentros.
>
> Michel de Certeau

Por el tipo de imaginación literaria que estimula, la presión que las fuerzas rosistas ejercen en *Amalia* sobre ciertas casas sospechadas de Buenos Aires puede leerse en paralelo con el largo asedio que la ciudad de Montevideo sufre entre 1839 y 1851, como

resultado de la alianza entre Rosas y su tocayo Juan Manuel Oribe, presidente uruguayo destituido por Fructuoso Rivera.

Independientemente de su localización respecto de las jurisdicciones nacionales, los sitios son, por su propia estructura táctica, lugares privilegiados para la emergencia de una particular frontera de asentamiento. Suponen el emplazamiento, durante un tiempo que se estima prolongado pero cuya duración se desconoce, de una fuerza bélica que es al mismo tiempo una cultura diferente, y que presiona para demostrar y hacer reconocer al sitiado esas diferencias. La convivencia a uno y otro lado de la línea enemiga organiza una rutina nueva, que cambia los códigos y valores de las culturas que esa línea separa, para imponer otros. Previsiblemente, durante el sitio se despliegan actividades inesperadas; se establecen contraseñas y contrabandos, conspiraciones y fugas, racionamiento de bienes y de tiempos. La plaza sitiada adopta nuevos ritmos, ritmos que los sitiadores deben percibir y frente a los que se vuelve necesario reaccionar. Observa Sarmiento:

> Lo que dejó en 1841 fortaleza y ciudadela, es hoy mercado de provisiones de boca; la antigua muralla, ha cambiado sus casamatas por almacenes de mercaderías, la tierra ha recibido accesiones del lecho del río, y por todas partes avanza sobre las aguas, muelles públicos y particulares que aceleran las operaciones del comercio. En lugar de aquella matriz que reunía a los antiguos fieles, encuentra en el punto en que la dejó, un cubo de las fortificaciones, un templo cuyas enormes columnas de gusto griego, y sus decoraciones interiores, están revelando que otro culto y otra creencia han tomado posesión del suelo. (...) En donde había dejado una plaza pública, encuentra la propiedad individual que hizo suyo el terreno, mediante los recursos que facilitó al gobierno para la resistencia. Todo se ha transformado, las cosas y los hombres mismos.[34]

Probablemente por eso, también, los sitios despiertan fácilmente la imaginación literaria. "Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa", puntualiza Michel de Certeau.[35] Del de Montevideo –un sitio *nacional* sobre el que se superponía el contex-

to de las luchas partidarias internas a la nación– se conocen versiones locales y extranjeras: hasta una que lo coloca en la tradición del mito y de la literatura universales, *La Nueva Troya*, de Alejandro Dumas.[36]

Entre las versiones rioplatenses del sitio de Montevideo, sin duda, la de voluntad más totalizante y, tal vez, la más lograda, es la que ensaya en sus composiciones gauchescas Hilario Ascasubi. Las hojas que distribuía sueltas o enviándolas a periódicos (el *Gaucho en Campaña*, impreso por el mismo Ascasubi, "recibió" algunas, *El Comercio del Plata* publicó otras firmadas por Paulino Lucero o por Isidora, *la federala*; *El Grito Arjentino* incluyó en sus páginas otras que sería difícil atribuir con certeza a Ascasubi, pero que están marcadas por sus elecciones lingüísticas y poéticas) fueron reunidas por su autor por primera vez después del sitio, en 1851, y reordenadas y vueltas a compilar en un volumen junto con otras en París, en 1872.

De allá y de acá

En contraste con la lógica de la presencia y el documento en *Amalia*, muy distinta –más plástica– es la solución narrativa que propone Ascasubi en su *Paulino Lucero*. Si en *Amalia* solo se puede saber lo que ocurre en un lugar determinado *si se está allí –solo* viviendo en Buenos Aires se puede saber qué pasa en Buenos Aires; *solo* visitando Montevideo se puede saber qué pasa en Montevideo–, las composiciones gauchescas de Ascasubi se desentienden del problema de la verdad y extreman las bondades literarias (y la eficacia propagandística) del *chisme*, de la reproducción de lo que alguien le escuchó decir a un tercero, de *la noticia de moquillo*.

Las composiciones recopiladas en *Paulino Lucero* son generalmente remitidos, cartas o partes; así, en su estatuto genérico está ya explícito su carácter direccional: son hojas que pasan

de mano en mano y que, por su movilidad, verosimilizan el hecho de que hayan llegado ante los ojos de los lectores. En esta recepción siempre múltiple y siempre desviada, el lector de los poemas no es nunca su destinatario. A menudo se lo presupone; otras veces, directamente se lo coloca en una posición política opuesta o, al menos, diferente de aquel –basta pensar en *La Refalosa*–.[37] En estas operaciones de contrabando están ya las marcas del comercio de fronteras; comercio que puede rastrearse también en otras zonas del marco enunciativo, cada vez que se indica que la "información" que sigue es "de moquillo" (como en las "Noticias mashorqueras"), que fue interceptada por un "bombero" –espía– "patriota", o que se apunta, sea de manera recta o irónica, el efecto que se espera causar en el lector.[38] Del mismo modo, las "transcripciones" de *conversaciones* y diálogos son escenificaciones que invitan a los lectores a participar de la efímera sociabilidad de fronteras: encuentros fugaces, frente al fogón, que proponen la lectura como una práctica porosa que permite conectar, a través de las complejas tensiones entre oralidad y escritura de la gauchesca, enunciadores y enunciatarios reales y ficcionales.

En este comercio de palabras en el que se transforma el sitio en *Paulino Lucero*, los *pasaos* son los correveidiles que verosimilizan el funcionamiento narrativo de la frontera, pues llevan y traen noticias, declaraciones, partes. Pero son sobre todo sus voces, entre la lengua propia y la del enemigo, y sus cuerpos los que sostienen el dispositivo central que organiza el diálogo entre estas composiciones gauchescas de Ascasubi: imaginar qué pasa del otro lado. Como los textos "orales" y escritos que llegan del otro lado, los *pasaos* –soldados rosistas/oribistas que desertan para pasar al bando contrario– expresan y traducen, de este, la lógica que funciona tras la línea enemiga.

Una porosa zona limítrofe que atraviesan indistintamente miembros de ambos bandos (*pasaos*, pero también, entre otros, *renegados y bomberos*) instala en *Paulino Lucero* la posibili-

dad de la circulación de versiones sobre lo que sucede más allá: "noticias de ajuera". Ejemplo extremo de esta movilidad informativa son las "Noticias mazorqueras y de 'Moquillo', que circularon en el campamento de Oribe el 11 de junio de 1843". En un principio, el narrador reproduce lo que, antes de cambiar de bando, un *pasao* le oyó decir a un traidor (un *renegao*):

Ayer se vino un pasao
soldado de caballería,
que dice que allá servía,
con Montoro el Renegao,

y diz que le oyó decir
que el general entrerriano,
para fines del verano
dejuro debe venir (vv. 1-8, pp 85-86).

Para que esta primera noticia exista fueron necesarios al menos dos cruces de frontera: el del *renegado* y el del *pasao*. Luego, el narrador, menos escrupuloso que al comienzo, ya no se siente obligado a indicar la fuente –o a detenerse en los enmarañados mecanismos por los que el chismo adquirió algún espesor–, y las "Noticias..." se transforman en una acumulación de presunciones encabezadas siempre por variaciones del inicial "*diz* que le oyó decir": "Y otros dicen que don Justo...", "Y otros dicen de que no...", "Y otros ya cuentan primores", "Y otros cuentan que Medina...". Hacia el final, ansioso de sumar la suya a la serie de versiones sobre lo que sucede del otro lado del sitio, el narrador, en una extrañísima asociación de verso y prosa, propone:

Y en tanto dime y dirote
¿saben lo que digo yo?
es que Flores lo atrasó
a Urquiza y le rompió...

el siete de agosto la cabeza, contra un pedregal, pues lo echó por sobre las orejas del pingo de un chuzazo, que lo hizo pericantar (vv. 49-54, pp.87-88).

Movilidad de los relatos. Lejos de la obsesión por el lugar de enunciación que estructura *Facundo* y *Amalia* –y más lejos aún de sus narradores monológicos y diferenciados–, en *Paulino Lucero* el acá y el allá que separa y une la frontera instala un muy productivo dinamismo.[39]

En "Isidora la gaucha arroyera, federala y mazorquera" las noticias sobre lo que le pasó en Buenos Aires a esta gaucha rosista le llegan "al gacetero Jacinto Cielo, por su amigo Anastasio el Chileno, el cual andaba de bombero de los patriotas entre los sitiadores de Montevideo". La "relación", nuevamente, atraviesa espacios y cuenta *acá* lo que pasó *allá* e incluso *más allá*: en *Buenos Aires*. Pero Anastasio –es decir, quien informa al *gacetero*– tampoco conoce los sucesos de primera mano: a él se lo ha contado todo "un duende que ha venido / y que estuvo en lo de Rosas" (vv. 153-154, 277). En el texto, como en las "Noticias...", también abunda el impersonal "dicen que" –en otros poemas, en su variante "diz que".

Gordos y flacos

Además de las palabras –y de los cuerpos que las encarnan y las contrabandean– la comida y el cansancio son los motivos más elocuentes para expresar las fronteras que impone el sitio. los *pasaos* (oribistas y rosistas que traicionan la causa) no solo renuncian a su bando original por convicción política sino, ante todo, porque tienen hambre y están exhaustos o, simplemente, hartos. En el caso de los gauchos del *Paulino* son paradójicamente los sitiadores, y no los sitiados, quienes claman por comida: "¡mandame ganao, ganao!" le suplica "Manuel Oribe" al "Presidente Legal Alderete" –y aquí, una vez más, la frontera:

la legalidad del presidente responde a la lógica del otro lado de la línea enemiga, por lo tanto, es falsa: es un insulto [40] Con el enjuto Juan Manuel *Espadín* Oribe a la cabeza ("¡Ciricaco! ¡triste Ciriaco!/ Rivera te tiene flaco"), los *flacones* son los sitiadores, y no los sitiados;[41] adentro y afuera no son en primer lugar espacios geográficos sino que instauran una topología ante todo política, que se traduce a un lenguaje concreto y eficaz: los cuerpos satisfechos, ahítos, felices, son los de los gauchos patriotas y los de aquellos que decidieron *pasarse*.

El aspecto físico indicia rigurosamente en *Paulino Lucero* la pertenencia a uno u otro lado del sitio. Entre los oribistas, el "ayudante" de la "Disputa y arreglo..." reprime la queja por lo escaso de una "ración de carne" a un "sargento" y, además, le confiesa:

> ¡Rezongón!
> Callesé y agarrelá.
> Pues que ¿no ve cómo andamos,
> que de flacos nos cortamos,
> jefes y oficialería?
> ¿y que hay día
> de que *al palo* lo pasamos? (vv. 3-9, p 421)

Mientras, en el otro lado de la frontera, a donde se mudan los *pasaos*, los cuerpos exhiben orgullosamente su prosperidad

> Vieran los *pasaos*
> del otro día
> cómo andan de platudos,
> ¡Virgen María!
> Y *coracean*,
> a la cuenta hacen gala
> de que los vean
> Se vinieron como alambres, .
> comieron buenos *matambres*,
> ya están gordos y fortachos
> y salvajes, ¡ah, muchachos! (vv. 73-83, pp.93-94)[42]

Se produce así una metamorfosis que es a la vez ideológica y física, espiritual y material: los *pasaos* se hacen *salvajes* (aquí el adjetivo tiene valoración positiva, es la apropiación, en este lado, de la denominación que los *rosistas*, desde el otro lado del sitio, les dan a los *patriotas*) y su flacura original se corrige: ahora "están gordos y fortachos".

El lado de la *falta* espiritual y material es no solo el espacio donde los cuerpos carecen de alimento y de convicciones patrióticas, sino también donde los cuerpos (propios y ajenos) se cortan, se escurren y se desarticulan. Frente a las abundantes humanidades que ostentan los patriotas y los *pasaos* de *este lado*, los sitiadores, extremadamente delgados, se cortan entre ellos: "¿no ve cómo andamos,/ que de flacos nos cortamos?". Cortes estos que se reiteran en la tortura que los sitiadores les auguran a sus posibles prisioneros y cuyo detallado manual es "La refalosa". En este poema (el más famoso de *Paulino Lucero*) el cuerpo de la víctima es penetrado y desarmado con diversos instrumentos, para, finalmente, ser transformado en comida para animales y otros subproductos: "le sacamos/ una lonja que apreciamos/el sobarla, / y de manea gastarla.// De ahí se le cortan orejas,/ barba, patilla y cejas; / y pelao/ lo dejamos arrumbao,/ para que engorde algún chancho,/ O carancho." (vv. 102-111, p.156).

Isidora es no solo "federala" sino también "mazorquera". Sin embargo, su cuerpo, como el del "salvaje" en "La refalosa", se desarticula. La composición que la tiene como protagonista, "Isidora, federala y mazorquera", es, al mismo tiempo que el relato de su peregrinaje desde las costas uruguayas hasta las de Buenos Aires y desde allí a la casa de Rosas, la descripción detallada (que repite la prolijidad de "La refalosa") de cómo su cuerpo, federal entre federales, también padece.

Camino al puerto del Buseo, la figura de Isidora se disloca ("lleva un pie *desocao*"; v. 5, p.270) y se derrama ("echando por la nariz/ como suero de cuajada", "un ojo le lagrimea"; vv. 40-42,

272).[43] Luego, en la habitación del Restaurador (el santuario de su peregrinación), y tras ser testigo de las "convulsiones" de Rosas,[44] recibe la pena de muerte. Isidora termina "degollada como un pato" y a su cadáver amputado y desfigurado se lo lleva "el carro de la basura" (cfr. vv. 217-431, pp.280-288).[45]

Acaso gracias a las licencias que otorga la marginalidad genérica de la gauchesca, de todos los escritores del período es Ascasubi quien mejor sabe dar cuenta de cómo se inscriben en los cuerpos los conflictos culturales y políticos que dispara la instalación de fronteras, en este caso, las del sitio de Montevideo. La "lucha por la posesión del terreno" se resuelve en *Paulino Lucero*, antes que en el campo de batalla, en los cuerpos de los miembros de ambos bandos: es, podría decirse, una historia en clave orgánica –o escatológica– del sitio.

Zanjas

> **Frontera,** s. En geografía política, línea imaginaria entre dos naciones que separa los derechos imaginarios de una, de los derechos imaginarios de la otra.
>
> Ambrose Bierce, *Diccionario del Diablo*

La batalla de Caseros y la consecuente clausura del largo período de predominio rosista funcionan como el límite externo de esta errática etapa de emergencia de la literatura nacional. En 1852 los escritores proscriptos cruzan nuevamente la frontera; ahora, para intentar reinsertarse en la vida de la patria que años atrás los había expulsado. Los casos de Mármol y Sarmiento permiten vislumbrar las distintas formas en las que fue procesado el regreso.

Por un lado, la caída de Rosas y el retorno a Buenos Aires parecen significar para Mármol una paradójica traición para

su carrera como literato; una traición cuya gravedad será testimoniada en los años sucesivos por el silencio del poeta. Antes de que culmine la publicación por entregas de *Amalia* en el periódico montevideano *La Semana*, Mármol se vio obligado a regresar a la Argentina y a suspender la publicación de su novela. El anuncio a los lectores de esta defección pretendió justificarse en razones de índole literaria: en Buenos Aires, el escritor podría acceder a ciertos datos que enriquecerían su novela:

> Por quince o veinte días queda suspendida la parte literaria de este periódico [...]. El viaje que hacemos por pocos días a nuestro país, y que ocasiona la suspensión de Amalia, nos servirá para perfeccionar el final de ella, con mayores detalles sobre el funesto mes de octubre de 1840, en que terminaremos la obra.

Lo cierto es que la suspensión temporaria de la publicación se trasformó en definitiva. Pocos meses después, en un periódico de Paraná, Mármol intentó publicar los capítulos finales; pero le resultó imposible –otra vez por razones partidarias: la novela, le sugieren, podría "ser una grave inconveniencia política"– y nuevamente debió excusarse ante sus lectores. La ocasión le permitió revisar los motivos de la primera suspensión de la publicación de *Amalia*:

> Tocábamos ya el fin de la publicación de la *Amalia*, nuestro primer romance histórico, y el primero también que se ha escrito en la América del Sur, cuando la caída de Rosas nos hace volver a nuestro país y suspender nuestras publicaciones de Montevideo.[14]

Frente a la desazón de escritor que tiñe el regreso de Mármol, Sarmiento nuevamente, como en *Facundo*, capitaliza en *Campaña en el Ejército Grande* el cruce de la frontera. En dos momentos sucesivos, el escritor conquista el espacio abierto y el espacio cerrado más emblemáticos en los que antes se había instalado su literatura.

¡A caballo, en la orilla del Paraná, viendo desplegarse ante mis ojos en ondulaciones suaves pero infinitas hasta perderse en el horizonte, la Pampa, que había descrito en el Facundo, sentida, por intuición, pues la veía por la primera vez de mi vida! Pareme un rato a contemplarla, me hubiera quitado el quepi para hacerla el saludo de respeto, si no fuera necesario primero conquistarla, someterla a la punta de la espada (...).[17]

En la noche fui a Palermo, tomé papel de la mesa de Rosas y una de sus plumas, y escribí cuatro palabras a mis amigos de Chile, con esta fecha. Palermo de San Benito, febrero 4 de 1852. Era esta una satisfacción que me debía, y un punto final (...).[18]

La pampa y la "oficina del tirano", ocupados primero con la letra en *Facundo*, son el escenario de fulgurantes crónicas de conquista. El militar cruza la frontera y, sintiéndose en la patria, avanza efectivamente sobre el territorio que el escritor había imaginado. Después del triunfo, atravesar la frontera doméstica de la casa de Palermo y escribir con los instrumentos del tirano le permite a Sarmiento duplicar la hazaña en la que lo había precedido su libro-mito. Sarmiento cierra así, en el momento adecuado, un período que para Mármol se dilata melancólicamente.

La política partidaria y las condiciones de posibilidad histórica habían agrupado –no sin esfuerzo–, a lo largo de pacientes años, a un conjunto de escritores y de escrituras diversas bajo un poderoso objetivo común. Sus ficciones modelaron la imaginación e impulsaron así, en buena medida, cursos de acción que contribuyeron a la desaparición de aquellas épocas de la *proscripción* y de *tiranía*. Las fronteras, entonces, se multiplicaron: ya no fueron un anhelo sino un punto central de discusión en un estado que buscaba consolidarse bajo formas republicanas. Reclamaron, entonces, nuevos relatos. La literatura comenzó esta búsqueda al lanzarse a explorar, entre el registro catastral y el relato de fogón, territorios desconocidos que había que nombrar como la patria, habitados por indios usurpadores, blancos contrabandistas o renegados, cautivas y cautivos miserables o

sorprendentemente aquerenciados. La política, imitando los mecanismos de la ficción, hizo un último intento años después, en 1877, al trazar en el vacío de la pampa la última letra de la guerra defensiva. Borroneada bajo el continuo pasaje de ovejas y de indios que la cruzaban, la zanja de Alsina, tan orgullosa como improbable, dibujaba en el mapa una figura con la que los escritores de 1837 no se hubieran atrevido a soñar.[19]

Notas

[1] Walter Benjamin. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov". *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Madrid, Planeta-Agostini, 1986, p.190.

[2] Franco Moretti, *Atlas de la novela europea. 1800-1900*, Madrid, Trama editorial, 2001, pp.32-40.

[3] Domingo F. Sarmiento, *Facundo* [1845]. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. Citamos siempre por esta edición, indicando entre paréntesis el número de capítulo y página.

[4] Muchos años más tarde, Juan José Saer señalaría así este peligro: "Lo que significa que Europa se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia dejándonos lo que concibe como típicamente latinoamericano. La mayoría de los escritores latinoamericanos comparten esa opinión (...)". Ver Juan José Saer, "La selva espesa de lo real", en *Una literatura sin atributos*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria-Serie Ensayo, 7, 1988.

[5] Ricardo Rojas, *Historia de la Literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, v. 5 "Los proscriptos I", Buenos Aires, Editorial Kraft, 1960, p.10.

[6] *Ibid*.

[7] En *Los emigrados*, Sarmiento reúne apuntes biográficos en un gesto que combina impensadamente el deseo de exhaustividad y precisión con una duplicación de las *tablas de sangre*, aunque atinando a cambiar su signo valorativo.

[8] Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, "Echeverría, el poeta pensador", *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p.37.

[9] Sobre la relación entre el corpus de los viajeros ingleses al Río de la Plata y la literatura argentina de este período, ver Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996. Para el concepto de "biografías de pasaje", ver Cristina Iglesia, "La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento", *La violencia del azar. Ensayos de literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2003.

[10] De hecho, Atila nunca se apoderó de Roma: lo intentó, sí, pero lo detuvo, en 452, la imponente presencia del Papa León I.

[11] Cien años después, en "Historia del guerrero y de la cautiva", Borges utiliza un contraste similar. La ciudad es Ravena, y ahora el bárbaro (el guerrero lombardo Droctulft) que ingresa en ella no intenta destruirla sino que se siente intimidado por aquello que esta le ofrece (como Quiroga en Buenos

Aires, ver capítulo XIII). Nuevamente, son las estatuas (entre otros elementos) los que denotan la ciudad: "Ve un conjunto que es múltiple sin desorden, ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella, lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoraramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal." Ver Jorge L. Borges, "Historia del guerrero y de la cautiva" (*El Aleph*. *Obras Completas*, t. I, Buenos Aires, Emecé, 1974, p.558).

[12] Juan Bautista Alberdi, "Facundo y su biógrafo", *Escritos postumos*, t. V, Buenos Aires, Imprenta A. Monkes, 1897, p.878.

[13] En esta comparacion entre Quiroga y Atila se cifra además la idea de que el cruce de la frontera entre ciudad y campaña implica no solo un desplazamiento en el espacio, sino también uno en el tiempo. Esta idea hace serie con otras zonas de *Facundo* en las que se sostiene que la Argentina vive una doble temporalidad: "el siglo XIX y el XII viven juntos, el uno dentro de las ciudades, el otro en las campañas". En su análisis sobre la novela europea del siglo XIX, señala Moretti que, en algunos casos, atravesar las fronteras internas es realizar un viaje que no consiste únicamente en un desplazamiento espacial, sino en un "viaje hacia el pasado" (ver Franco Moretti, *op.cit.*, p.36).

[14] En la Baja Edad Media se amurallan la mayoría de las ciudades europeas, sobre todo a partir de 1270, cuando las partidas de Alfonso X el Sabio especifican que ciudad es toda poblacion amurallada. Todas las ciudades tenían que estar fortificadas, y las que no lo estaban se cercaron por motivos fiscales, para mantener su fuero y para controlar la percepcion de los impuestos de paso: portazgos, pontazgos y derechos de almacenaje. Con las murallas aparecen tambien los arrabales extramuros.

[15] Francis Bond Head, *Apuntes tomados durante unos viajes rápidos por las Pampas y entre los Andes* [1826], Buenos Aires, Santiago Arcos, (2da. ed.) 2007, pp.141; énfasis nuestro.

[16] Francis Bond Head, *op.cit.*, p.50.

[17] Sobre los distintos procesos de ocupacion del territorio, ver Carlos Reboratti, "Fronteras agrarias en America latina", en *Geo Critica. Cuadernos Criticos de Geografia Humana*, n. 87, mayo 1990, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp.5-49.

[18] "La indagación de las fronteras de la Nación en la producción cultural de la primera mitad del siglo no piensa las fronteras en términos espaciales unicamente (por el contrario, esta preocupacion aparecera significativamente tarde, recién en el último tercio del siglo), sino más bien en terminos de fronteras temporales, sociales, históricas: lo que esas naciones deben conte-

ner, *incluir*, y en cómo administrar y combinar esos contenidos" (Álvaro Fernández Bravo, *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*, Buenos Aires, Sudamericana - Universidad de San Andrés, 1994). Sobre el corpus de "literatura de fronteras" y su definición, ver David Viñas, *Indios, ejército y frontera* (México, Siglo XXI, 1982; esp. pp 46 y ss), y Adolfo Prieto "Literatura de fronteras" (*Diccionario básico de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1968)

[19] Esteban Echeverría, "Advertencia a *La Cautiva*", *Obras completas*. Compilación y biografía de Juan María Gutiérrez. Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1972, p.451.

[20] Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *op.cit.*, p.38.

[21] Esteban Echeverría, "Primera parte. El Desierto", *La Cautiva*.

[22] *Ibid.*

[23] Sobre este canto del poema, véase el análisis de Fermín Rodríguez en "Un desierto de ideas" (en Alejandra Laera y Martín Kohan (eds.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp.165-166).

[24] "Vista en esta perspectiva, la literatura de frontera no es otra cosa que el párrafo final en el largo *discurso de la conquista*". Ver David Viñas, *op cit.*, p.53; bastardillas del original.

[25] Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, trad. de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p.134.

[26] Julio Ramos y Ricardo Piglia han insistido en que Sarmiento elige la frontera ("el sujeto habla desde la ciudad de provincia, entre ambos mundos contarpuestos", según el primero; "el libro está escrito en la frontera", según el último) como lugar simbólico de enunciación. Nuestra afirmación se refiere a que el cruce de la frontera es imprescindible para que sean posibles las condiciones materiales que permiten la escritura.

[27] José Mármol, *Amalia* [1851-55], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979. Citamos siempre por esta edición, indicando entre paréntesis el número de parte, de capítulo y de página.

[28] En una conversación cargada de sobreentendidos con el general Mansilla, Daniel adelanta (en 1840, es decir, diez años antes de que suceda la *traición de Urquiza*) que la caída de Rosas no se produciría *desde afuera* sino *desde adentro*, no solo de la patria sino del mismo rosismo: "la causa federal nunca habrá de ser destruida por los unitarios. No hay que equivocarse: solamente los federales podrán dar por tierra con el general Rosas" (IV, cap. 16, p.119).

[29] Michel de Certeau, *op. cit.*, p.110

[30] En el nivel de la enunciación, en cambio, son detalles que construyen el "efecto de realidad" que colabora para seducir a los lectores reales de la novela, que aunque ya conocen el final de la aventura, seguirán leyendo.

[31] Ver, sobre este punto, Alejandra Laera, "El ángel y el diablo: ficción y política en *Amalia*", en Cristina Iglesia (ed.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004, 2da. ed., pp.97-109.

[32] En *La Cautiva* el cuerpo de María no es penetrado y es ella la que mata indios ("bárbaros") empuñando un arma de los otros (el puñal al que alude el título del canto III). Por el contrario, en *Amalia*, a partir de la herida inicial que sufre Eduardo, son siempre los patriotas los que son penetrados, *invadidos* (como la ciudad, como las viviendas) por las armas de la "barbarie". Sobre las relaciones entre violencia política y violencia sobre los cuerpos, ver David Viñas, "Mirada y violación en la literatura argentina", "Las palabras y las cosas", *Sur*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1990.

[33] *Amalia*, paradójicamente, gozó de algún éxito europeo, aunque bajo la forma del plagio. En Francia, Gustave Aimard publicó con el título *La mashorca* (1878) una novela que era evidente copia de la de Mármol. Los cambios prácticamente se reducían a llamar "Miguel" a Daniel Bello, "Luis" a Eduardo Belgrano, "José" al criado Pedro.

[34] Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América* [1845-1847], Edición crítica, Javier Fernández (coordinador), Madrid, Archivos - Fondo de Cultura Económica, 1993, p.32.

[35] Michel de Certeau, *op. cit.*, p.141.

[36] De algún modo, el símil histórico que se establece en el título de la novela de Dumas es, ya, garantía del éxito simbólico de las fuerzas liberales y de la nueva generación porteña: un escritor francés bautiza a Montevideo y a los rioplatenses sitiados con el nombre de la más célebre civilización derrotada y cuna de Occidente (con el agregado, claro, de este segundo despropósito: las fuerzas "bárbaras", blancas y rosistas, serían, entonces, ¡griegas!)

[37] Ver Hilario Ascasubi, "La Refalosa. Amenaza que le hizo un mashorquero degollador de los sitiadores de Montevideo al gaucho Jacinto Cielo, soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza", *Paulino Lucero*, prólogo de Manuel Mujica Lainez, Buenos Aires, Estrada, 1945, pp.152-156. Citamos siempre por esta edición, que declara seguir la realizada en París en 1872 por Paul Dupont, bajo la dirección de Ascasubi, indicando entre paréntesis número de versos (cuando corresponde) y número de página.

[38] Los cielitos celebran triunfos, las amenazas y réplicas indician odio si son para los del propio bando y exaltan el coraje si no son dirigidas al otro –como en el "Retruco a Rosas"–; algunas composiciones llevan en su título mismo la cifra de su efecto performativo: "¡No se rían!", "La indirecta" y la *indirecta*, la "despedi-

da". Ver, respectivamente, "Retruco a Rosas" (p.103), "¡No se rían! Atención y enseñarse para sufrir el asalto del ejército de Oribe a Montevideo" (pp.149-151). "La indirecta, dirigida a cierto agente diplomático norteamericano afecto al general Oribe, sitiador de Montevideo" (pp.89-90), "La *Indirruta*" (pp.392-398) y "Despedida que le echó un gaucho al comodoro inglés cuando se volvió a su tierra, después de tanto apadrinó a Oribe durante su estadía en Montevideo" (pp.445-446).

[10] *Paulino Lucero* responde así a la desestabilización que, según Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*, la poesía puede practicar sobre esos "pobres adverbios de lugar" que "la filosofía" y especialmente "la metafísica" pretenden fijos y absolutos. Ver especialmente el capítulo IX: "La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera". Gaston Bachelard, *La poética del espacio* [1957]. Buenos Aires, Fondo de Cultura| Económica, 1990.

[11] Ver "Súplica que desde su campamento en el Cerrito le hizo el general Oribe a su subalterno Ángel Nuñez en campaña, pidiéndole qué comer".

[11] Ver "Derrota del *quenoral* rosista Ángel Núñez, batido en la Horqueta del Rosario", dedicada, en el cuerpo del texto, "A los sitiadores flacones" (pp.418-420); pero también "Disputa ocurrida en el campamento de Oribe entre un ayudante y un sargento, al cual se le daba muy poca y mala carne de carnero para racionar a su compañía" (pp.420-427), y la ya citada "La *indirruta*".

[12] Ver "Media caña gaucha, para que la bailaran los italianos armados en defensa de la libertad argentina y oriental".

[13] Sobre la desarticulación de los cuerpos en "Isidora...", ver también C. A. Roman, "*Paulino Lucero, táctica y sintaxis*", en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh (Pittsburgh, USA), vol. LXVIII, n. 198, enero-marzo de 2002, pp.107-121.

[14] Rosas *echa espuma*; es, como Isidora, otro cuerpo federal que pierde fluidos. Y más adelante, el "zorroloco", en el poema del mismo nombre, se *orina en los zapatones* cuando oye la chuza de un patriota.

[15] Como el joven unitario de "El matadero", Isidora ingresa a un espacio vedado (la casa de Rosas) del rosismo, pero, una vez allí, ya no hay posibilidad de retorno.

[16] *El Paraná*, Buenos Aires, I, 1, 25 de octubre de 1852; citado en Liliana Giannangeli, *Contribución la bibliografía de José Mármol*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, 1972, p.131. En esta versión la caída de Rosas le impide al escritor transformarse íntegramente en un pionero literario: ser el autor del primer romance histórico no solo argentino sino americano. Así, Rosas es quien le da a Mármol el material narrativo para su novela pero también, por no permanecer tiempo suficiente en el poder (¡Al menos un mes más de exilio necesitaba!, parece clamar Mármol en un antici-

po del Jaromir Hladik de "El milagro secreto" de Borges) es quien le impide dar a su aspiración literaria un adecuado punto final.

[17] Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande* [1852], Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1997, p.167.

[18] Domingo F. Sarmiento, *op.cit.*, p.222.

[19] Medio siglo después, Ricardo Rojas pondrá en el origen de la literatura argentina una zanja que anticipa, en escala doméstica, lo que Alsina transformará en práctica estatal. Al analizar *La Cautiva*, y retomando palabras de Juan María Gutiérrez, Rojas recrea la estancia bonaerense donde Echeverría habría concebido su poema y se detiene especialmente en un detalle del paisaje de aquel "establecimiento": un "foso que marcaba su límite de guerra entre la casa del estanciero y la pampa del indio", y que evoca "la inminencia de los malones y la vida dramática de aquel feudalismo gaucho, que dio su argumento al poeta de *La Cautiva*". Aquí, entonces, más que el desierto, es una intervención material sobre la geografía lo que parece dictar la poesía destinada a "nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional".

Secretarios de la pampa. Apuntes sobre la figura del secretario letrado del caudillo gaucho

Cristina Iglesia

el errante doctor gaucho
montado sobre el antiguo bayo ruano del em-
ponchado

Francisco Madariaga, *El pase de bando*

El *Facundo* trama la biografía de Quiroga con pequeños relatos de vida a los que he denominado "biografías de pasaje".[1] Entre ellas sobresale la historia del Boyero, un soldado del cuerpo de Granaderos a Caballo (cuerpo de elite criolla creado por San Martín), un pequeño gran héroe de la guerra de la Independencia que se hubiera convertido en el protagonista de una biografía heroica si no fuera porque, en 1831 y gracias a una delación suya, Facundo Quiroga toma la villa del Río Cuarto.

Las biografías de pasaje son relatos americanos elaborados de modo muy diferente a los "tipos americanos" con los que Sarmiento deleita a sus lectores en los primeros capítulos de su libro. En las biografías de pasaje, cierto tono pedagógico, ilustrativo, que tienen las descripciones del rastreador, del gaucho cantor, del gaucho malo, desaparece para dejar lugar a la pura necesidad del relato, precisamente porque estas historias "ofrecen pasto" para la ficción: Sarmiento confiesa que las escribe porque no puede dejar de hacerlo.

Mientras narra la historia del Boyero, el texto de Sarmiento intenta articular una pregunta clave: ¿por qué se ha cometido esta traición? ¿Por qué un soldado patriota, un héroe de la inde-

pendencia, delata a sus compañeros, se pasa de bando, cruza una frontera? La respuesta intenta ser rotunda aunque se apoya en una paradoja: en el texto, la "fatal esencia gaucha" es la causa profunda de la traición pero también del apoyo del Boyero a la buena causa de los ejércitos revolucionarios y de su contribución a las glorias patrióticas de los ejércitos unitarios. En todo caso, la "fatal esencia gaucha" del personaje posibilita los cruces y alienta el proceso de ficcionalización. Y la conversión de estas historias en ficción aligera el malestar que el pasaje produce.

Pero cuando hay que narrar la historia de intelectuales civilizados, letrados urbanos, que se pasan al bando del caudillo gaucho, la escritura alcanza un punto límite de tensión. La palabra toca allí un extremo insoportable en la relación civilización-barbarie.

Hasta bien entrada la década del 70 del siglo XIX, es frecuente –y casi imprescindible– que, junto a cada caudillo del interior –López, Ramírez, Artigas, el mismo Facundo–, un letrado urbano funcione como asesor, como escriba, como interlocutor, como mediador entre los dos mundos.[2] La figura del secretario del caudillo es una irritante zona de confluencia y de colaboración entre civilización y barbarie. Se entiende así que, a la dificultad que se percibe cuando escritores como Sarmiento o más tarde Ricardo Rojas intenten "escribir al otro" se sume, en estos casos, la difícil tarea de naturalizar o justificar esa toma de bando "errada" por parte de uno de los "suyos".

Este cruce de frontera pone en evidencia otra paradoja más crucial que la anterior: el pasado urbano del intelectual, articulado con todos los soportes de la civilización, no solo no impide este pasaje sino que se convierte en su causa y su sentido. El letrado, con sus enseres culturales a cuestas, advierte que puede ser útil del otro lado de la frontera real o simbólica: allí es mano de obra que se emplea y se retribuye con favores de diferente tipo, desde prebendas económicas hasta el prometedor espacio de poder que ocupará junto al jefe militar al que acompaña durante breves o extensos períodos.

Escribe Ángel Rama en *La ciudad letrada*:

Nada más fascinante que la aventura de estos intelectuales que por las mas variadas razones (del idealismo cándido al oportunismo franco) fueron a situarse al lado de los múltiples caudillos de la revolución, sirviéndolos con sus armas letradas en estado de permanente pánico, o procurando llevar a cabo la educación del principe, con vistas al futuro gobierno civilista, pero siempre encargándose de la propaganda denigratoria de los adversarios que, como bien sabían, era un combate con los letrados situados al lado de los caudillos enemigos.[3]

El "estado de permanente pánico" al que Rama alude sagazmente es ficcionalizado por Sarmiento en la escena central de *Facundo*, el momento de la muerte del caudillo en Barranca Yaco. Quiroga viaja acompañado por su secretario, el doctor Santos Ortiz.[4] Si durante el relato del viaje a través de la pampa Facundo es el protagonista que hace correr a la galera más rápido que el viento y que solo está pendiente de los caballos de la remuda para llegar antes que el chasque que lleva la noticia de su llegada, desde un momento clave de la travesía el doctor Santos Ortiz sabe, antes que nadie, que su propia muerte es tan próxima y segura como la del caudillo al que acompaña en la galera que avanza por el norte de Córdoba.

Antes de llegar a la posta del Ojo de Agua, un joven sale del bosque y se dirige hacia la galera, requiriendo al postillón que se detenga. Quiroga asoma la cabeza por la portezuela, y le pregunta lo que se le ofrece. —Quiero hablar al doctor Ortiz—. Desciende este y sabe lo siguiente: en las inmediaciones del lugar llamado Barranca-Yaco está apostado Santos Perez con una partida; al arribo de la galera deben hacerle fuego de ambos lados, y matar enseguida de postillones arriba; nadie debe escapar, esta es la orden. El joven, que ha sido favorecido en otro tiempo por el Dr. Ortiz, ha venido a salvarlo, tiénele caballo allí mismo para que monte y se escape con él; su hacienda esta inmediata. El Secretario asustado pone en conocimiento de Facundo lo que acaba de saber y le insta para que se ponga en seguridad. Facundo interroga de nuevo al joven Sandivaras, le da las gracias por su buena acción, pero lo tranquiliza sobre los temores que abriga. 'No ha nacido todavía, le dice con voz enérgica

el hombre que ha de matar a Facundo Quiroga. A un grito mío, esa partida mañana se pondrá a mis órdenes y me servirá de escolta hasta Córdoba. Vaya Ud. amigo, sin cuidado.[5]

En el personaje que construye Sarmiento, el caudillo desoye los avisos, confía en el poder de su mirada sobre sus posibles asesinos, avanza alucinado hacia su propia muerte.

Poco a poco, el Secretario, este personaje aterrado que no puede evitar su muerte ni la de su jefe, se convierte, en la pluma de Sarmiento, en el protagonista del relato central del *Facundo*:

La noche que pasaron los viajeros en la posta del Ojo de Agua es de tal manera angustiosa para el infeliz Secretario, que va a una muerte cierta e inevitable, y que carece del valor y de la temeridad que anima a Quiroga, que creo no deber omitir ninguno de sus detalles (p.222).

Y efectivamente, Sarmiento no ahorra detalles. En las páginas que siguen a esta breve introducción, Sarmiento describe, con suspenso minucioso, la última noche del Secretario: su vigilia, los relatos aterradores del maestre de posta que le hace escuchar los detalles de su propia muerte, describe finalmente su intento final.

El Dr. Ortiz hace un último esfuerzo por salvar su vida y la de su compañero; despierta a Quiroga, y le instruye de los pavorosos detalles que acaba de adquirir, significándole que el no le acompaña si se obstina en hacerse matar inútilmente. Facundo con gesto airado y palabras groseramente enérgicas, le hace entender que hay mayor peligro en contrariarlo allí, que el que le aguarda en Barranca-Yaco, y fuerza es someterse sin más réplica (p.223).

Nadie sobrevive a la matanza de Barranca-Yaco, y por eso, precisamente, porque no hay testigos, Sarmiento convierte al Secretario, con mayúsculas, en una figura agónica que ejemplifica como ninguna otra la trampa mortal de la barbarie para el letrado que se pasa de bando.[6]

El estilo del caudillo

Ramos Mejía escribe en 1899 *Las multitudes argentinas*, un estudio de momentos clave de la historia argentina.[4] Su enfoque incluye nuevas disciplinas como la medicina legal, la incipiente antropología aplicada al delito y, sobre todo, la psicología aplicada al estudio de la sociedad. Desde el fin de siglo el intento de Ramos Mejía se une al de otros historiadores que buscan en el caudillismo del pasado las claves para entender las dificultades del presente, que se quiere moderno, progresista y civilizador. Le interesa en especial el "caso" de las multitudes en acción, multitudes que, embanderadas en distintas facciones políticas y convertidas en tropas de los ejércitos en pugna, atraviesan durante todo el siglo XIX el vasto territorio de la nación incierta. La conducta de estas multitudes parecía ofrecer, para el médico, psiquiatra y sociólogo, respuestas a los interrogantes sobre las enormes y, por momentos, insalvables dificultades que habían obstaculizado la organización social y política de la nación argentina.[5]

Con prosa vehemente, contaminada por todos los saberes contemporáneos, Ramos Mejía acerca su mirada científica a la "filogenia del caudillo", el individuo que se distingue en la confusa trama de las multitudes. Es así como llega a la figura que nos interesa:

> En la psicología del caudillo argentino hay un personaje despreciado injustamente por los historiadores contemporáneos. Es el secretario o, como lo llaman los gauchos, el *escribano*, el tramoyista de la comedia cuyo brazo no se percibe por los espectadores, demasiado absorbidos por la acción principal. Oculto entre bastidores [...] derrama sus fluidos, y con frecuencia es el que tira de las cuerdas que manejan las actitudes de aquél. Por lo menos toda la parte literaria le pertenece, y fuera de lo que puede obtenerse de íntimo y de privado en la cancillería pampeana, sería incurrir en grave error querer juzgar a los caudillos por su correspondencia oficial, sus proclamas y sus protocolos (pp.149-150).[6]

Y cuando Ramos Mejía acerca aún más su lupa de científico al objeto que describe, para tratar el "caso" de Artigas y su secretario Monterroso, su objeto llega a una precisión de detalle para ofrecernos la siguiente escena de escritura conjunta: "La intervención del caudillo en la peculiar literatura solía reducirse a una pintoresca posdata con el infaltable *dígamele* de todos los gauchos que dictan cartas" (pp.151-152). Cuando advierte que la carta llega a su fin, el caudillo encara decidido al secretario y le espeta un "dígamele". Generalmente, lo que el caudillo dicta es algo así como, por ejemplo: "dígamele que si no acepta esto o lo otro lo mandaré reventar a vergazos". Y el secretario traduce: "excelentísimo señor, si usted estuviera dispuesto a avenirse a las condiciones que ...", etcétera. Esta es la traducción del secretario: eufemismos, prosa rimbombante, no llamar las cosas por su nombre.[10] Cuando el caudillo escribe sin secretario sus proclamas son, para Sarmiento, "monumentos de la época de la barbarie". En el apéndice a la segunda edición de *Facundo*, Sarmiento incluye proclamas firmadas por Quiroga a las que considera auténticas precisamente porque

> la incorrección del lenguaje, la incoherencia de las ideas, y el empleo de voces que significan otra cosa que lo que se propone expresar con ellas, o muestran la confusión o el estado embrionario de las ideas, revelan en estas proclamas el alma ruda aún, los instintos jactanciosos del hombre del pueblo, y el candor del que no está familiarizado con las letras, ni sospecha siquiera que haya incapacidad de su parte para emitir sus ideas por escrito (p.281).

Pero estas proclamas de Facundo son, auténticas o no, una excepción. La inmensa mayoría de las veces la carta del caudillo *es* el estilo del secretario. Y el estilo del caudillo asoma, apenas soterrado, en ese "dígamele" de la posdata, zona inferior de la carta que pone en evidencia la desconfianza del jefe militar hacia el texto ajeno que tiene que asumir como propio. El *dígamele* puede en realidad teñir toda la carta, y esa superposición ofrece la tensión de un texto cargado de una doble violencia:

violencia del caudillo hacia el enemigo, violencia del caudillo hacia su secretario porque violenta (y él lo intuye o lo lee) sus palabras. No siempre las cartas terminan con el *digamele*, pero cuando Ramos Mejía llama la atención sobre este espacio de posdata señala la divergencia entre oralidad y escritura, y permite pensar en la reelaboración de la ira y de la violencia del caudillo en manos del secretario del letrado como uno de los procesos de escritura americana más originales del siglo XIX.

La escena del dictado y la escritura

Artigas, el Protector de los Pueblos, ha sido frecuentemente asociado a la figura de uno de sus secretarios, el fraile Monterroso. La actividad de dictado y escritura del caudillo a su secretario en su campamento de Purificación es representada en trazos modernistas por el pintor uruguayo Pedro Blanes Viale.[11]



En el centro de la escena el secretario no despega los ojos de la escritura, mientras hacia un costado la figura imponente de Artigas dicta de pie, envuelto en un poncho claro. De espaldas, sentado a la mesa, un asistente recoge la hoja ya escrita para entregarla al chasque que, también de pie, está dispuesto a montar a caballo no bien el secretario ponga punto final, y Artigas, su rúbrica. La escena muestra, a través de aberturas en las paredes de adobe, el ir y venir de otros jinetes que llegan o salen del campamento. La rapidez y, sobre todo, la idea de circulación de la voz a la escritura, de la escritura al chasque y del chasque a la lectura en otro campamento lejano presiden la estructura de la escena. La iluminación del interior está especialmente centrada en la figura del secretario que, vestido con su hábito religioso, rasga el papel blanco con su pluma también blanca. Los personajes centrales están pendientes de la mano del secretario que convierte en letra lo que el caudillo dicta.

La centralidad de Monterroso remite a una larga tradición historiográfica que lo ubica, como mentor, interlocutor y escritor de Artigas, precisamente en el período central de su participación en el proceso de la revolución de independencia. Sin embargo, su biografía compuesta de excesos y pasajes múltiples fue agitada como la influencia oscura sobre el caudillo. Es cierto que había en ella material suficiente: ordenado como religioso en el convento franciscano de Buenos Aires en 1799, se dedica a la predicación y dicta cátedra en Córdoba. Su paso al tumulto revolucionario implica el abandono absoluto de esa vida pacífica centrada en el estudio y la enseñanza de la doctrina. Se convierte en la figura más importante del entorno de Artigas y participa él mismo en los combates a su lado. Cuando Artigas se enfrenta finalmente con Ramírez, el caudillo entrerriano, Monterroso es tomado prisionero y luego se convierte en secretario del caudillo contra el cual había combatido. Más tarde se aparta del combate y viaja a Europa. Cuando regresa ya viejo a Montevideo, se lo recibe con desconfianza y mal disimulada admiración.[12]

De esta apretada síntesis de su biografía me interesa subrayar el hecho de que Artigas y Ramírez tienen, durante el período en que Monterroso es su secretario, una letra y un estilo a la vez *común* y *único*, característico de los desbordes oratorios del fraile montaraz. Al analizar una de las proclamas centrales de Ramírez, el historiador Salterain y Herrera afirma que tiene "el genuino lenguaje artiguista de Monterroso", subrayando esa paradoja que me interesa especialmente. La escritura conjunta de caudillo y secretario se ha convertido en fórmula de estilo que sirve para transmitir proclamas de caudillos enfrentados por liderazgos locales. El secretario, apoyado en su letra como valor agregado, negocia su vida y su espacio en el territorio enemigo del caudillo que ha vencido a su antiguo jefe y amigo, y obtiene, nuevamente, su lugar de prestigio.

No todo secretario alcanzó la fama que Sarmiento le adjudica a Domingo de Oro en *Recuerdos de Provincia*, el letrado al que Rosas le habría dedicado una metáfora "sarmientina": "Oro es como una pistola de viento que mata sin ruido"; no todos ellos pudieron, como Oro, desplegar una extrema habilidad para combinar su ubicuidad política con una habilidad de palabra y de escritura cuyos "secretos" Sarmiento admira, pero hubo muchos que hicieron gala de su destreza para cruzar fronteras políticas, sociales y culturales sin salir heridos en el intento.

Pieza clave en el permanente desafío entre gauchos y letrados, el Secretario representa, claramente, una zona de ambigüedad no siempre reconocida cuando se describen las alternativas posibles para un intelectual en su relación con el poder. En efecto, en el siglo XIX, la figura del secretario del caudillo exhibe una ambigüedad que cuestiona la dicotomía civilización-barbarie y puede mostrar mejor que otras la complejidad de la relación entre intelectuales y poder en el proceso de las guerras civiles que sucedieron a la guerra de independencia.

Estos secretarios en guerra, estos "errantes doctores gauchos", no pertenecen a una comunidad letrada establecida sino que es-

tán aislados en campamentos o en ciudades que pueden ser abandonados o arrasados de un momento a otro, y su inserción en la escala social –en cuanto a poder, prestigio y beneficios económicos– es inestable y precaria: siempre dependerán, casi exclusivamente, de su capacidad de ubicuidad política para sostenerse en una posición relativamente idéntica a la que eligieron en el momento en el que se pusieron al servicio del primer caudillo.[13]

El secretario del caudillo es una gran metáfora de la relación conflictiva y variable entre intelectuales y poder. En el vértigo de las luchas civiles, ¿cuál es el poder legitimado que los letrados deberían defender?, ¿cómo distinguir, en esta primera etapa del siglo XIX, aquellos que serían los verdaderos intereses del pueblo en cuyo nombre se hace casi todo (en el nombre del pueblo se hace la revolución contra España, en el nombre del pueblo se escriben las primeras leyes, en el nombre del pueblo los caudillos enfrentan la política de Buenos Aires, en el nombre del pueblo Buenos Aires enfrenta a las provincias)? ¿Cómo distinguir entre la causa y los intereses del pueblo en un momento en el que las adhesiones locales son muy fuertes y casi nadie sabe con exactitud por qué se pierde o se gana una batalla? Estos letrados montaraces, estos secretarios de caudillos, diestros también ellos en los variados usos de la palabra, parecen exhibir el carácter huidizo del deber ser de los intelectuales en el siglo XIX. Son, también ellos, héroes fronterizos que instalan lo que se supone debería ser una aventura urbana, la actividad urbana de la letra, precisamente en tierra adentro, en campo afuera, produciendo un tipo extraordinario: el letrado que le da la letra al gaucho.

Sarmiento secretario: miradas y tentaciones

En la carta "Río de Janeiro" de los *Viajes*, Sarmiento describe la siguiente escena:

Hamilton –representante de Inglaterra en Río– me había invitado a comer y tenía yo en la mesa de un lado a Saint Georges y del otro al general Rivera de Montevideo próximo a regresar a aquella ciudad a hacer una de las suyas. Conoce usted la historia de este célebre caudillo que ha figurado cuarenta años en las revueltas de la gente de a caballo. Habíasídole presentado antes por el enviado del Uruguay y me había recibido con aquella afabilidad del gaucho que acoge a un doctorcillo de quien le han hablado bien sus amigos, especie de muñeco, que no suele ser inútil a veces, sobre todo cuando se ofrece a escribir una proclama o un manifiesto que explique a las naciones o al pueblo las razones que tiene el gaucho para alzarse y turbar por dos años la mal conquistada tranquilidad.[14]

A partir de la imagen del "doctorcillo" elaborada con un complejo cruce de miradas, propongo pensar la participación de Sarmiento en la Campaña del Ejército Grande.[15] Urquiza es el caudillo del interior en el que los letrados de Buenos Aires, desde los distintos lugares del exilio, no tienen más remedio que confiar para derrocar a Rosas. Sarmiento, luego de un periplo que incluye una larguísima travesía por mar y río, se incorpora al ejército en marcha sin que Urquiza lo hubiera convocado e intenta moverse junto al general –según la fórmula cristalizada en su genealogía en la figura de Domingo de Oro– como secretario y consejero del caudillo. Pero el desarrollo de los hechos muestra que caudillo y secretario comparten el amplio espacio del avance de las tropas pero nunca están juntos: Urquiza, jefe militar y político del ejército que derrota a Rosas, no incluye a Sarmiento en su Estado mayor y lo recibe con reticencia. Y aún más: mientras las tropas avanzan, Urquiza se dirige a Sarmiento a través de su secretario Ángel Elías, que firma con su propio nombre las respuestas que el caudillo entrerriano le envía al coronel sanjuanino.

El 2 de enero de 1852 Sarmiento recibe en Rosario la siguiente esquela enviada desde el Cuartel General en Los Espinillos:

Estimado amigo

Su Exc. El Sr. General ha leído la carta que ayer le ha escrito usted, y me encarga le diga respecto a los prodigios que dice V. que hace la imprenta asus-

tando al enemigo, 'que hace muchos años que las prensas chillan en Chile y en otras partes, y que hasta ahora D. Juan Manuel de Rosas no se ha asustado; que antes al contrario cada día estaba más fuerte.'[1]

Sarmiento contesta, por lo tanto, al secretario, entablando una comunicación doblemente mediada con el General Urquiza:

> Señor D. Angel Elías. Mi distinguido amigo.
> [...] Es muy natural creer que yo me exagere a mis propios ojos la influencia de la prensa, es decir de la palabra, del estudio, del consejo, pues debiendo a ella una mediocre posicion en varios estados americanos, y me atrevería a añadir, entre algunos hombres distinguidos de Europa, no es extraño que la ame y la estime mucho [...] (p.98)

Reafirma así su "posición" obtenida a través de la influencia de la prensa, es decir de la letra. En la siguiente esquela de Elías no solo desaparece la escena en que Urquiza lee la carta de Sarmiento y le encarga una respuesta, sino que ahora es el propio secretario el que se ocupa de decidir cómo atender los asuntos que el General considera menores, como aquietar la insistencia de Sarmiento sobre el papel de la prensa ("Yo soy la prensa de Chile", había llegado a exagerar en esa misma carta) y sus "mortificaciones". De un modo indirecto, de una eficacia fulminante, Urquiza le muestra que ya tiene Secretario, que no necesita de sus consejos ni de su palabra pública para derrotar a Rosas:

> 5 de enero, Campamento General en Los Espinillos
> Estimado amigo, dos cartas he recibido de V. Y absolutamente no he tenido tiempo para contestar a ellas, pero hoy lo hago con mucho gusto. La primera es aquella en que me habla del negocio de la prensa, asunto que, según el espíritu de su carta, le ha mortificado; por lo que debo decirle a V. que este es un negocio completamente arreglado, pues el Sr. Gobernador se ha mostrado muy afable, hablando sobre V... Angel Elías (p.99).

Además del intento por mantener por correspondencia una relación que no puede darse *in situ*, Sarmiento arma, por decisión propia, en el interior del ejército que avanza sobre Bue-

nos Aires, otro ejército: un pequeño y "civilizado" ejército de imprenteros. En un esfuerzo desesperado, Sarmiento reúne a los pocos europeos que encuentra entre las tropas y los convierte en imprenteros. En esa utopía de la precaria imprenta en movimiento, en esos boletines "civilizatorios" con los que Sarmiento intenta instruir al General Urquiza y a su tropa antes de que el tiempo los vuelva incorregibles, se lee la misión que Sarmiento se asigna: está junto al caudillo como una obligación para el bien común, está junto a Urquiza porque las circunstancias históricas se lo exigen. Por su parte, Urquiza siempre mantendrá una mirada irónica sobre los letrados que el propio Sarmiento registra:

> A los que lo felicitaban al llegar a Buenos Aires (luego de derrotar a Rosas en la batalla de Caseros), el General respondía invariablemente: Si yo no he hecho nada. Aquí me he venido a encontrar con que los escritores de Montevideo y de Chile lo han hecho todo.

El relato de esa experiencia, el libro de Sarmiento *Campaña en el Ejército Grande*, es la historia del fracaso completo de esta relación sin pactos previos y sin letra en común, en la que se reviven, como un gran acto final, las desconfianzas, los malentendidos y las humillaciones que el letrado que se pasa de bando puede sufrir en carne propia.

La batalla de Caseros y el comienzo de la etapa llamada con optimismo de *organización nacional* marcan el final de la actividad febril de los secretarios montaraces. Sarmiento es el primero en aprender la lección y se convierte en un nuevo tipo de intelectual que aspira, directamente, al poder central.

Notas

[1] Cristina Iglesia, "La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento", en *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp.65-75.

[2] Se trata de un fenómeno que, con variantes, se da en casi toda América latina durante el siglo XIX y parte del XX. Este trabajo se limitará a la primera mitad del siglo XIX en el Río de la Plata.

[3] Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984, p.175. Rama articula una serie entre los secretarios del período de la Revolución Mexicana y los del período de las guerras civiles que siguieron a la lucha independentista.

[4] José Santos Ortiz, casado con Inés Velez, hermana de Dalmacio Velez Sarfield –autor de varios proyectos constitucionales y creador del Código Civil Argentino en 1871– fue dos veces gobernador de San Luis y en esta provincia ocupó otros varios cargos políticos y fue mediador entre Rosas y los gobernadores del norte. En 1831 acepta viajar a Buenos Aires para acompañar a Quiroga, como secretario, en la misión que Rosas le había encomendado para mediar en el conflicto entre las provincias del norte. Es por lo tanto un secretario circunstancial del caudillo riojano, pero su muerte en Barranca Yaco lo convierte en personaje de Sarmiento y, así, ese último momento de su historia de vida borra, literalmente, todo lo demás.

[5] Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*. Prólogo y notas de Alberto Palcos. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, pp.221-222. Todas las citas siguen esta edición y tienen el correspondiente número de página.

[6] Para darle apoyatura "verídica" a esta extraordinaria escena literaria, Sarmiento no vacila en recurrir a los muertos, a los que se puede, como se sabe, atribuir cualquier relato. "Tuve estos detalles del malogrado Dr. Piñero, muerto en 1846 en Chile, pariente del Sr. Ortiz y compañero de viaje de Quiroga de Buenos Aires hasta Córdoba. Es triste necesidad sin duda no poder citar sino los muertos en apoyo de la verdad." (p.222). Esta nota, añadida en la 2ª edición, persiste en todas las demás.

Para una lectura de la escena de Barranca-Yaco en función de los usos de Sarmiento de la lengua del oponente, ver Adriana Rodríguez Pérsico, *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington, OEA, 1993.

[7] José María Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Tor, 1956. Todas las citas siguen esta edición y tienen el correspondiente número de página.

[8] Para una relectura contemporánea del fenómeno del caudillismo, cfr Noemí Goldman y Ricardo Salvatore (comps.), *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba, 1998. Ver especialmente la *Introducción* de los compiladores, y los ensayos de Maristella Svampa, "La dialéctica entre lo nuevo y lo viejo: sobre los usos y nociones del caudillismo en la Argentina durante el siglo XIX" (pp.51-82), y de Ana Frega, "La virtud y el poder. La soberanía particular de los pueblos en el proyecto artiguista (pp.101-133). Para un estudio de la obra de Ramos Mejía, cfr. Oscar Terán, "José María Ramos Mejía: Uno y la multitud", en *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin de siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, FCE, 2000, pp.83-133.

[9] Casi un siglo después, Ángel Rama, en *La ciudad letrada*, insiste en la importancia de los secretarios: "Fueron ellos –escribe Rama– como únicos ejercitantes de la escritura, quienes nos han legado nutridos y ácidos testimonios sobre la tormenta revolucionaria" (Ángel Rama, *op.cit.*, p.177).

[10] La entrada "traductor-traducción" en la *Enciclopedia* de 1779 incluye este fragmento: "se dice que Madame de Sevigné compara los traductores a los *criados* que quieren dar un mensaje de parte de sus señores y que dicen exactamente lo contrario de aquello que les han ordenado". Citado en Miguel Angel Vega (ed.), *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, p.199.

[11] Pedro Blanes Viale, *Artigas dictando a su secretario Monterroso*. Óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay.

[12] Cfr. E. Salterain y Herrera, *Monterroso. Iniciador de la patria y secretario de Artigas*, Montevideo, 1948, y también Ana Frega, *op.cit.*

[13] Para Halperin Donghi, estos intelectuales latinoamericanos surgen del letrado colonial: "Aquí el intelectual nace –en nacimiento doloroso y conflictivo– del letrado colonial. Esa metamorfosis no la atraviesan tan solo quienes se sienten apresados en la figura del letrado, encerrada en límites ideológicos y de comportamiento rígidamente definido; deben afrontarla también quienes ven derrumbarse el contexto histórico que ha sostenido su carrera de letrado, y se adaptan como pueden a un nuevo orden que no siempre entienden del todo. Entre los letrados que se 'adaptan a un nuevo orden que no siempre entienden del todo' se ubican los secretarios de caudillos" (Tulio Halperin Donghi, "Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica", en *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, p.55).

[14] Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, Africa I América. 1845-1847*, edición crítica coordinada por Javier Fernández, Madrid, Archivos, Unesco, 1993, pp.68-69.

[13] Mi propuesta se apoya en la autofiguración de Sarmiento en su libro *Campaña en el Ejército Grande*.

[14] Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el ejército grande*, Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1997, p. 97 (todas las citas siguen esta edición y tienen el correspondiente número de página).

¿Exiliados o extranjeros? (Alberdi y Sarmiento: polémica sobre la prensa y los derechos del extranjero en el exilio)

Adriana Amante

Escenas de la fuga

La batalla de Caseros no cierra las discusiones abiertas junto con las heridas de la lucha entre rosistas y antirrosistas. A comienzos de 1853 todavía se están saldando cuentas político-ideológicas en torno de los problemas desatados en la época de Rosas. El saldo de esas cuentas se manifiesta como un ajuste verbal. Será enseguida, a partir de la aprobación de la Constitución Nacional sin la participación de Buenos Aires, cuando el eje de las disputas se concentre en la lucha entre esa provincia y la Confederación, que el rosismo podrá ingresar más como un material histórico a la literatura (que no deja, de todos modos, de ser ideológica), descomprimiendo un poco las tensiones que había generado y sin tener que recurrir ya a la "ficción calculada" de José Mármol, que en 1851 jugó a la historia con la política.

El ajuste de cuentas del año 1853 tiene dos protagonistas: Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento. Más allá de la agudeza en la práctica de la injuria,[1] que pocos políticos de la historia nacional podrían no envidiar, las *Cartas Quillotanas* y *Las ciento y una* resultan más eficaces que la batalla de Caseros de 1852 como *culminación* de las modalida-

des de lucha y de los ejes de esa lucha entre unitarios y federales bajo el rosismo, al tiempo que no dejan de marcar sus líneas de fuga y pervivencia hacia el futuro. Porque culminación no significa cierre, lo que vuelve a esta polémica un punto de viraje importantísimo ya que condensa dos posiciones encontradas respecto de la función de la prensa, la relación de los intelectuales con el poder y las ideas madre de una constitución nacional. Con Rosas o con Urquiza, lo que está en cuestión es la forma en que se van tramando los sistemas ideológicos que marcarán, de aquí en más, las colocaciones personales de los polemistas en sendos proyectos políticos que ya no quieren subsumir sus discrepancias al ideal de la fraternidad que luchaba contra un enemigo común (Rosas) bajo un aliado común (Urquiza). El ideal de la joven argentina se disgrega en las ambiciones personales. La polémica es, también, la prefiguración del futuro presidente Sarmiento (cuyas ambiciones políticas Alberdi entrevió e intentó minar sistemáticamente) y del constitucionalista Alberdi, eterno ausente de la patria (una asepsia que Sarmiento censuró moralmente).

Cuando Alberdi en noviembre de 1838 y Sarmiento en el mismo mes de 1840 salen del país, ya se perfilan sus imágenes públicas futuras. En lo inmediato, con relación a Rosas; pero también sientan las bases de dos modos de practicar la política que vendrá.

Al solicitar sus pasaportes, Alberdi –que se jacta de ser el primero en emprender el camino del exilio– ya había publicado el *Fragmento Preliminar al estudio del derecho* y su actuación en el Salón de Marcos Sastre había sido destacada. Como reconstruirá cuarenta años más tarde, llevaba consigo papeles comprometedores y su osadía no consistió solo en transportarlos, sino en abrir completamente su baúl al pasar por la requisa policial porque exhibir era la mejor manera de ocultar.

La de Sarmiento es una escena ya clásica: en los baños de la quebrada de Zonda –que tienen el mismo nombre que el periódi-

co que dirigía– escribe con carbón en las paredes "On ne tue point les idées". Todavía no ha escrito ninguna obra "doctrinaria", como Alberdi seguirá reclamándole en 1853, después del *Facundo*, *Argirópolis* y *Campaña en el Ejército Grande*, porque *Recuerdos de provincia* y los *Viajes* ni siquiera cuentan en este sentido para el tucumano. El *jeroglífico* del *Facundo* exhibe la fractura cultural entre "bárbaros" y "civilizados". Aunque Sarmiento aún no haya escrito una obra doctrinaria, ya sabe leer muy bien y sabe hacer ostensible la falta de saber en el enemigo.

Tanto Alberdi como Sarmiento son *traductores*, pero si el *Fragmento preliminar* es la primera formulación sistemática de la adaptación argentina del espíritu de las leyes, la adjudicación errónea de la frase de Diderot a Fourtoul es la paradoja del letrado: el espíritu de la época desbarata los órdenes de cualquier enciclopedia. O, también, exhibe el desorden de la enciclopedia del letrado.[7]

Las respectivas memorias de la huida son, obviamente, heroicas. Si el relato de Alberdi se pone como por encima de la situación y se permite ser al mismo tiempo bromista y elegante –ventaja que concede el paso del tiempo en la recapitulación de la propia vida, ya a décadas de distancia del fin del rosismo–, el de Sarmiento prefiere provocar la conmiseración por la exhibición de cardenales y magullones porque todavía, en los años cuarenta, hay posibilidad de producir efectos inmediatos.

Como cuenta en *Mi vida privada*, Alberdi se dirigió al puerto acompañado de dos amigos: uno era Echeverría.

> Sabían ellos que yo era portador de numerosa correspondencia y papeles de tal naturaleza que, descubiertos por la policía, no me hubiese quedado un par de horas de vida. Yo desarmé la suspicacia de esa señora, abriendo yo mismo mi baúl para que lo visitase. Ya mis dos amigos me habían abrazado, se habían separado de mí y esperaban temblando, colorados a cierta distancia, verme embarcado en el bote que debía llevarme al paquete, como sucedió sin novedad.

Acción traslaticia, el temblor que Alberdi le adjudica (le endilga, mejor) al autor de "El matadero" realza su propia valentía. Ya en el barco, cuenta que "saqué del ojal de mi levita la divisa roja que a todos nos ponía el gobierno de ese tiempo y la eché al agua con algunas palabras bromistas, que dieron risa a los testigos".[3]

Por su parte, pocas escenas han sido reescritas tantas veces como la que cuenta el modo en que Sarmiento escapó a la muerte en la Argentina: "A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros".[4] Esta es la "Advertencia" al *Facundo* de 1845. No era la primera vez que contaba el episodio. En 1843 lo había incluido en *Mi defensa*, y volvería a él en 1850, para incorporarlo en *Recuerdos de provincia*. Lógico: los libros más declaradamente autobiográficos no podían saltearse el núcleo simbólico más determinante de la vida de un escritor opositor.

Pero llama la atención que no sea en *Facundo* donde Sarmiento elija dar la versión más bravía. En ese caso opta, en cambio, por la más sintética –y ciertamente la más acabada–, porque deslocaliza el conflicto provincial que se produce cuando él decide quedarse en San Juan a ofrecerle resistencia al gobierno de Benavidez, para que –en la "Advertencia" del libro de 1845– la barbarie sea, por omisión y antonomasia –y para siempre–, la de Rosas. En *Mi defensa* se recupera el episodio completo, motivo de la huida. El gobierno de San Juan iba a dar un ejemplo paralizador al enemigo, y "la víctima destinada al sacrificio era yo", recuerda el escritor, que se recorta –además– como "el único unitario, y el más comprometido". En la plaza se habían formado "mil hombres de todas las armas", dice Sarmiento. Mil. Que pedían su cabeza, y tenían listas las espadas. Sarmiento había urdido un plan para contrarrestar el del gobierno, que no quería implicarse directa y públicamente en el crimen del opositor. Resistió lo más que pudo, para ganar tiempo; hasta que bajó del balcón de la cárcel en el que se había apostado, y

[c]uando llegué abajo, me aguardaba una mitad de tiradores encargados de mi ejecución; tuve suficiente presencia de ánimo para burlarme de todos, ganar todavía tiempo, escaparme de entre las bayonetas y lanzas, hacer al fin llegar la suspirada orden del gobierno [que no podía desconocer lo que sucedía en la plaza y que debía impedir que los furibundos hombres armados obraran, para no quedar comprometido en el hecho], y salvar la vida. [...] Al día siguiente de este suceso, estaba en marcha para Chile, desterrado, para salvarme del rencor de mis enemigos que en despecho del gobierno habían jurado mi muerte.[5]

La cuarta versión es la más próxima a los hechos: se escribe en una carta dirigida a Quiroga Rosas desde Chile, dos meses después de que sucedieran:

Una ocurrencia original. ¿Se acuerda de mi cuarto en los baños de Zonda, tan pintado con las armas de la patria en un frente con banderas y trofeos? Pues bien, el día que me degollaron, lancearon, etcétera, en San Juan, al pasar a mi destierro, entré en el cuarto y bajo el trofeo nacional escribí estas célebres palabras: "*On ne tue pas les idées*", y seguí mi camino. Como nadie lo entendiese, la ignorancia, madre de la desconfianza, sospechó que podía decir: "*Hijos de una gran puta, montoneros, un día me las pagarán*". Y esta traducción libre corrió de boca en boca; pero cuando llegó al gobierno era no solo aquello sino los insultos más groseros, un plan de conspiración, y de yapa, que la Teléfora [la mujer del gobernador Benavídez] era una ballena de aceite. El gobierno, alarmado con estos rumores, ¿qué cree amigo, qué cree Ud. que hizo? Lo que no hubiera hecho Luis Felipe... Mandó, amigo; sí, mandó, mi querido amigo, ¿qué creyó que mandó, que lo borraran? Bueno fuera eso... mandó, sí señor, mandó una *comisión de sabios* que descifrasen el enigma, la que, a la salida del conductor de la noticia, estaba preparando su informe sobre los horrores que estaban contenidos en aquellas siniestras palabras.[6]

De exiliados y extranjeros. De traidores y de héroes

¿Qué les sucedía a los que se iban? Analizar la situación del exiliado es desentrañar la trama entre política y ley, al tiempo que enfrentarse al problema de la legitimidad de las acciones. Si, por un lado, el dislocamiento produce vacíos legales (en la

pérdida de derechos civiles y políticos como ciudadano de la nación propia, en la vigencia de los títulos de habilitación profesional, en la inserción sociopolítica que se tenía), por el otro obliga a redefinir las colocaciones y a indagar la posible adquisición de derechos en los países anfitriones.

Se pone en juego una relación entre la nacionalidad, el internacionalismo y el cosmopolitismo que puede ser estudiada en los itinerarios personales de los desterrados, exhibidos en sus epistolarios privados o públicos tanto como en las publicaciones más programáticas del proyecto intelectual de cada uno. Asimismo, en la formación de la nación argentina, la prensa constituye un *continuum* interesante para abordar las propuestas políticas del rosismo y de la oposición, porque ese *continuum* da cuenta de diversas prácticas políticas de la nacionalidad, el internacionalismo y el cosmopolitismo (tanto por parte de los exiliados esparcidos en otros países como de la política rosista que cuenta con órganos periodísticos extranjeros que difunden o avalan su sistema). Esas prácticas políticas van a definir una posición (no siempre homogénea ni siempre unívoca) en torno al problema central de la extranjería y la soberanía nacional (de la propia nación así como de la nación anfitriona).

Las ideas se transportan y traducen de Chile a Francia o de la Argentina al Brasil, por ejemplo; y es inevitable que las producciones de textos ideológicos provoquen también dislocamientos y conflictos internos en esos mismos países extranjeros. Si se sabe que el *Facundo* se escribe a partir de la presencia en Chile de un representante de Rosas (Baldomero García), es de todos modos imposible no leerlo también dentro del propio contexto político y electoral de ese país y de la posición que Sarmiento asume al respecto.

Porque los desterrados no se definen solo por su no presencia en el país de origen, del que han tenido que irse. Es en ese sentido que se definen en tanto "desterrados", "exiliados", "emi-

grados", términos que dan cuenta de una falta, de una pérdida y de modalidades de la expulsión. Se instalan fuera de la nación a la que pertenecen, esperando un posible retorno. (Que se retorne o no es otra cuestión: lo que define a un desterrado es la vuelta a su nación como expectativa y deseo; así como lo define su relación de pertenencia simbólica, social y cultural) a una nación cuya legalidad le compete aun fuera de sus límites físicos, porque esto lo marcará en sus posturas políticas respecto de su propia nación y del país o de los países en los que afinque.[1] Pero aun cuando la figura del desterrado siga funcionando en los países en los que se instalan, es necesario ver a los exiliados insertarse como extranjeros en los países en los que se hospedan: en el mundo del trabajo (fundamentalmente –pero no solo– en el periodismo, en el comercio, o en el foro). En cuanto extranjeros, ¿cuáles son sus derechos y sus deberes? ¿Qué grado de inserción social y política consiguen?

Alberdi sale del país hacia Montevideo y allí se suma a las filas de periodistas que combaten a Rosas por la prensa. Pero en 1843, cuando las fuerzas de Oribe –apoyadas por el Restaurador– caen sobre la ciudad, Alberdi consigue, junto con su amigo Juan María Gutiérrez –gracias a las diligencias de Mariquita Sánchez, en cuya casa pasaban la velada hasta salir mezclados en un grupo de oficiales franceses–, embarcarse en una fragata de la misma nacionalidad, en la que se trasladan hasta abordar el navío "Edén", cuyas plazas habían sido reservadas por un amigo que no había dado el nombre de los viajeros, y de cuya existencia y próxima salida Alberdi había sabido por el revolucionario italiano Giusseppe Garibaldi. El 6 de abril de 1843, Alberdi y Gutiérrez parten para Europa.[2]

Pese a las dificultades de la vida en el exilio que Mariquita ponía de manifiesto en las cartas a su familia y que se acrecentaron con el sitio, a ella –y no es la única– no le resultaba fácil abandonar Montevideo. No solo por la interdicción de volver a la Buenos Aires de Rosas, sino por la posibilidad de que-

dar –a los ojos de los demás– como alguien que desea huir de la ciudad oriental precisamente en momentos de tan grave situación como la que atravesaba la plaza. Por eso dirá que, aun lista para irse –con pasaportes y el baúl ya preparado– "solo me detiene el temor del enojo popular".[8] En un principio al menos, Mariquita le habla poco a su hija Florencia de la situación política de Montevideo, y las dificultades se infieren –básicamente– de las referencias a los precios altos y a los buques de guerra. Porque no es en las cartas a su hija donde se detiene a describir los cuadros políticos, como sí lo hace en las que le escribe a su hijo Juan o en el diario a Echeverría. No obstante lo cual, en la carta a Florencia del 3 de febrero de 1843, se percibe un cambio, que coincide con la inminencia de la instauración del sitio. Describe, entonces, la situación en la que se vive y en la que vive: la vida de cuarteles, con aprestos para combatir; el miedo que siente; su saturación de la política, y la fantasía de irse a Río de Janeiro. Pero es importante recordar que, aun teniendo ganas de irse de la plaza de Montevideo, cuida su reputación, al sopesar cómo puede ser interpretado su alejamiento. Por eso se contiene: irse en ese momento llevaría a que se creyera que escapa de la situación. Mariquita dice:

> Pienso pues ir a verte, pero me parece que en tales momentos murmurarían aquí, y ahí dirían que me iba por miedo, y esto haría mal efecto. Quisiera ir cuando pudiesen ver que me iba por gusto y sin relación con la política de la que estoy tan cansada que no quisiera ni oír hablar ni pensar en ella (p. 86).

(Esta mujer, que se fue de Buenos Aires por miedo al poder de Rosas, sabe –en este caso– que abandonar por el mismo motivo Montevideo sería un gesto de cobardía y de falta de honor.)

Cuando el día 6 de diciembre de 1842 Manuel Oribe derrota a Fructuoso Rivera en la batalla de Arroyo Grande, se dispone a recuperar la presidencia del Uruguay de la que el vencido lo

había expulsado. Se traslada, entonces, a la Banda Oriental y se apresta a sitiar la ciudad capital. El pánico se apodera de los montevideanos:

Las primeras horas fueron de una inquieta confusión y de crueles angustias. Los buques disponibles para amontonar las gentes y familias que querían abandonar la ciudad y trasladarse al Brasil, eran escasos y se produjo un alza extraordinaria en los fletes.[5]

El 16 de febrero de 1843 las fuerzas de Oribe –apoyado por Rosas desde Buenos Aires– declaran oficialmente el sitio de Montevideo, una ciudad que reparte sus habitantes entre los dos bandos en pugna: los blancos de Oribe, sitiadores de la plaza, y los colorados de Rivera, sus defensores. La ciudad se apresta a resistir el asedio de Oribe, que se ha instalado en el Cerro. Y la población –en su mayoría extranjeros– padece la escasez de víveres debido al bloqueo del puerto por acción de Rosas. Así, Montevideo se hace menos tolerable para muchos. Los argentinos emigrados en esa orilla conforman la Legión argentina para la defensa de la ciudad; toman las armas o se lanzan a un combate feroz por medio de la prensa que desde hacía tiempo practicaban. Otros, sin embargo, prefieren alejarse en busca de remanso.

Así es como Mariquita Sánchez da cuenta de la situación:

Considera que yo soy la madre del miedo, tengo el cuartel de los argentinos a dos cuadras, y el de unos negros a una cuadra, de modo que a cualquier ruidito ya los veo pasar corriendo, y yo, temblando. [...] Lloro de miedo y me propongo irme al Janeiro, y me propongo esto solo para calentarme la cabeza, porque empiezo a tocar imposibles y a más afligirme. [...] Estoy aburrida de guerra y política (p 87)

En la carta siguiente, agrega otra aflicción:

Gutiérrez se fue a Italia, de modo que esto me ha dado también muy malos ratos, porque se fue sin "licencia". Aquí quieren que todos perezcan, y ni las mujeres quieren que tengan miedo, de modo que es la misma cosa que ahí,

con un poco más de libertad. Ayer se registraron muchas casas y al que se oculta le sacan amarrado y le hacen soldado de línea.[11]

A Luis Domínguez, que se enroló en la milicia activa hasta que, en junio, por enfermedad pasó a desempeñarse como oficial en el ministerio de guerra, le interesa particularmente dónde y en qué andan los exiliados argentinos, por lo que su epistolario da información al respecto, ya que –sostiene Piccirilli– "se especializó en esta clase de pormenores".[11] Y en carta a Félix Frías, fechada el 12 de septiembre de 1843, comenta:

> Asómbrate, Félix, asómbrate. Menos Echeverría y Pepe [Domínguez, su hermano], todos ellos han abandonado el campo, todos se han ido del país al verlo en peligro. Echo la vista alrededor de mí buscando aquellos jóvenes del juramento del *9 de julio de 1838*, y apenas cinco encuentro entre nosotros. Ninguno de los que más de nota parecían permanece al pie de su bandera.[12]

Alberdi se va, Gutiérrez se va.

El desconcierto generado por el inicio del Sitio de Montevideo pondrá a los letrados argentinos antirrosistas frente a un problema político y moral que, en la polémica de 1853, Sarmiento recuperará al acusar a Alberdi de haber sido "el primer desertor argentino de las murallas de defensa al acercarse Oribe".[13]

Sarmiento sabe que la política compromete más que la geografía: no habían sido pocas las ocasiones en las cuales había diseñado un mapa político más amplio. Esa política de las fronteras se tradujo en una idea de americanismo que Alberdi prefiere negar (a pesar de que él mismo ha desarrollado teorías similares) para ampararse en los estrechos límites de lo legal. Sarmiento siempre ha visto que la resistencia al Sitio de Montevideo no implicaba solo una cuestión de política interna entre Rivera y Oribe, sino que era un problema también argentino: tanto en su aspecto positivo, en la medida en que era una de las luchas efectivas contra Rosas; como en el negativo, al consi-

derar la paralización del progreso nacional, consecuencia inevitable y no deseada de esa lucha, habida cuenta de la cantidad de argentinos (antirrosistas, pero también rosistas) que se veían involucrados en ella.

Si Alberdi se ha vanaglorindo siempre de ser el primero en emprender el camino del exilio yéndose a Montevideo, Sarmiento descubre ahora la *ignominia* del *héroe*, pero –a diferencia de Nolan, del cuento "Tema del traidor y del héroe", de Borges– no la oculta, minando cualquier construcción heroica. La figura del desertor implica una teoría de la traición. Y, en este caso, más que una cuestión de políticas partidistas, Sarmiento avanza en la disputa con la coartada de una noción más noble, que se quiere indiscutible: la idea de patria.

Alberdi se ve obligado a responder:

> Yo dejaba el puesto de *soldado en la milicia pasiva*, que ocupaba como abogado y como enfermo. Lo dejaba porque tenía el derecho de dejarlo. Usted debe saber que soy nativo de la República Argentina y no de Montevideo, donde estaba accidentalmente. La presencia de Rosas en el Gobierno argentino me tenía allí. Tampoco debe serle desconocido el derecho de todo extranjero de ausentarse del país que no es el suyo cuando quebranta contratos o deberes privados o públicos. ¿Cuál es el derecho con que podía Montevideo retenerme allí? ¿Yo recibía sueldo? Tenía el fusil voluntariamente y podía dejarlo por mi voluntad. Lo dejé por no desertar la causa contra Rosas. [...] En ninguna parte es desertor el soldado que cambia de reducto o fortaleza. En vez de atacar al tirano desde Montevideo, lo ataqué de todas partes.[14]

Cuando Sarmiento señala políticas, misiones y deberes, Alberdi contesta con jurisprudencias, voluntades y derechos.

Porque es el derecho de suelo el que alega Alberdi para definir, ya no solo su nacionalidad, sino su ubicación y posicionamiento frente a los conflictos que se producen en el primer país en el que se hospeda durante su exilio.[15] De alguna manera, está negando –con el límite de la ley– la expansión de una política: la política de la Banda Oriental no es independiente de la política rosista. No son acciones colaterales siquiera. Es –sin

importar con qué bando se simpatiza– una prolongación de la lucha entre rosistas y antirrosistas.

No solo Alberdi. También el ecuánime y mesurado Juan María Gutiérrez, siempre tan respetado por todos, tuvo que explicar su *defección* del sitio. En carta a su hermana reconstruye sin eufemismos la circunstancia:

Te engañaría si te dijese que dejé llorando aquella ciudad, a quien sin embargo estoy agradecido. Todo su atractivo había cesado: la ciudad activa dormía al pie del cañón, y la rigidez de la disciplina militar se dejaba sentir sobre el menos dispuesto a manejar las armas. Cerca de un mes de trinchera me había arruinado, estaba enfermo, y mi salida de Montevideo me ha dado la vida, como también me la dio la de Buenos Aires. [...] La invasión había exaltado los ánimos, y las pasiones brutales y sin freno que por desgracia son las únicas que conocemos en nuestros países y sin las cuales parece que no pudiera haber patriotismo, se habían desencadenado. En fin, yo no podía vivir allí, ni trabajar tampoco. Tomé un poco de oro que había ahorrado a fuerza de privaciones y trabajos, y me embarqué clandestinamente porque me negaron pasaporte. ¿Qué derecho tiene nadie sobre mi libertad, ni sobre mi voluntad cuando se propone cosas lícitas? Vamos a ver, dije, un rincón del mundo, y sobre todo la cara de ese París que tanto brillo hace y con quien he soñado tantas noches.[14]

El viaje resulta un verdadero aprendizaje de vida para los dos jóvenes sudamericanos. Pero, al volver, Gutiérrez tendrá que recomponer algunas relaciones personales de gran intensidad, como la que lo vincula a su entrañable compañero Florencio Varela. Pero, como este está en Europa, en misión política, es Justa Cané la que se hace cargo de las primeras aclaraciones en torno de la cuestión, en carta del 9 de febrero de 1844:

Si yo y mi Florencio lo hubiéramos querido menos, quizás, Juan María, estaríamos un poquito resentidos con Ud. porque Ud. creyó que mi Florencio no hizo todo lo que pudo para conseguirle su pasaporte. ¡No crea Ud., por Dios, esto! Mi Florencio hizo todo lo que pudo para conseguirlo después de que estuvo convencido de que Ud. se iba; al principio Florencio hubiera deseado que Ud. no se fuera porque crea Ud., Juan María, que Florencio es muy

amigo de Ud. y le dolía oír que hablaran mal de Ud. y quizás él le habló a Ud. con mucho calor sobre esto, y fue la causa de que Ud. le escribiera con mas calor de lo que lo hubiera hecho si hubiera estado en mas calma que cuando Ud. escribió a mi Florencio, pero Juan María, esto pasó y crea Ud. que ni un día hemos dejado de ser sus verdaderos amigos y de quererlo a Ud. como a un hermano.

Se disculpa Ud. conmigo porque se fue; crea Ud., Juan María, que nosotros no hemos culpado a Ud. de haberse ido; y me alegro con toda mi alma de que haya Ud. sido feliz este año [...].[17]

En noviembre de 1845, se restablece el contacto epistolar directo entre Gutiérrez y Florencio Varela, quien está dispuesto a aclararlo todo y a reanudar la amistad que cultivaban.[18]

Volvamos a los argumentos de Alberdi. El hecho de haberse declarado prescindible, ese reclamo por quedar legítimamente al margen del conflicto alegando un territorio de nacimiento, revela –por sobre la neutralidad y la equidistancia– toda una definición política de su parte: irse era la manera de no desertar en su lucha contra Rosas. Florencio Varela, cuyo asesinato en 1848 se le imputa a enviados de Rosas, no acordaría con esa alternativa falsa.[19] Detrás de esa explicación aséptica, tramada sobre el saber que le aportan las ciencias legales que domina, no sería descabellado recuperar el deseo de Europa, al cual –como sus coetáneos– Alberdi tampoco quiso resistirse. La extranjería (una figura relacionada con la soberanía nacional) es la coartada para no tener que rendir cuentas de una posición político-ideológica y para autorizarse una incursión turística menos cargada de responsabilidades.

Alberdi también había definido su nacionalidad en un texto de 1847, y Sarmiento tampoco deja de traerlo a colación en la polémica. Ese folleto y algunos de los argumentos vertidos en el *Fragmento preliminar al estudio del derecho* o en el discurso inaugural al Salón literario constituyen la serie de escritos en los que Alberdi teoriza acerca de la conveniencia o la posibilidad de *aprovechamiento* del sistema rosista. En *La Re-*

pública Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo, Alberdi había dicho:

> *Soy argentino*. En el suelo extranjero en que resido [ya está en Chile], no como proscripto, pues he salido de mi patria según sus leyes, sino por franca y libre elección, como puede residir un inglés o un francés alejado de su país por conveniencia propia; en el lindo país que me hospeda y tantos goces brinda al que es de afuera, sin hacer agravio a su bandera, beso con amor los colores argentinos y me siento vano al verles más ufanos y dignos que nunca.[30]

Alberdi esgrime también aquí una razón legal para desdramatizar su situación en la diáspora política del antirrosismo. Si ese texto es –como sostiene Sarmiento– un folleto "en loor a Rosas" –y cuando no parece fácil desligarse de su condición de exiliado–, la elección de la figura de la extranjería entra en la lógica de la adecuación y del orden (subordinación es otra de las palabras posibles) practicada por Alberdi, quitándole a Rosas la responsabilidad en su alejamiento de la patria. La conciliación nacional que está proponiendo Alberdi (y que después exacerbará con Urquiza ya en el poder) busca, en un sistema de definición legal, diferenciar las posiciones dentro de la disidencia antirrosista.

El hecho de haber pedido él mismo sus pasaportes después del cierre de *La Moda* (que, eufemísticamente, el periódico anuncia como "decisión" de sus directores, cuando se sabe que fue solicitado por el propio Rosas) le permite convertirse, en tanto extranjero y no exiliado, en un "ausente de la patria" (la expresión que acuñará en *Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina* es una condensación clave de esos intentos de *despolitizar* su condición). No se trata, como Sarmiento ha burilado para siempre en la "Advertencia" al *Facundo*, de un desterrado que hurta el cuerpo al brazo de la "barbarie" para salvar la escritura contra el sistema al que se opone. Alberdi hurta el cuerpo para inscribirlo en un periplo voluntario, abo-

nando una suerte de cosmopolitismo negativo, que se siente ciudadano del mundo para evitar enfrascarse en las miserias locales que lo van cercando.

La prensa y el derecho del extranjero

Sarmiento sufrió desde temprano los embates de la opinión pública chilena que le negaban su derecho a inmiscuirse en asuntos que, como extranjero, –se supone– no le competían. Las críticas furibundas de Domingo Godoy fueron el motor alegado por el propio sanjuanino para justificar la publicación de *Mi defensa*, en 1843. El *Facundo*, por su parte, se escribe en medio de un clima político enrarecido en Chile, no solo por la presencia del enviado de Rosas –que provoca, de hecho, la escritura acelerada del folletín que se editara en *El Progreso* entre mayo y julio de 1845–, sino por los antagonismos políticos de los partidos chilenos.[21]

Sarmiento apoya por la prensa la reelección de Bulnes, lo que provoca encarnizadas polémicas con políticos e intelectuales de ese país. Sin renunciar a su nacionalidad, el argentino hace de la intervención en los asuntos del país en el que vive una bandera. Hay un lema que parece gobernar sus acciones en las naciones sudamericanas por las que ha pasado durante el exilio (la Banda Oriental, el Brasil, pero fundamentalmente Chile, adonde acompañó a su padre al exilio en 1831 y hacia donde marchó como desterrado él mismo en noviembre de 1840): "Las ideas, señor, no tienen patria".

Esta frase, que le fuera dirigida por Manuel Montt, oficia como bienvenida y declaración de hospitalidad por parte de su "protector" chileno.[22] Y, a la vez, como propulsora de su acción como publicista político que señala –en el momento de la constitución de las nacionalidades– un problema compartido por varios países "americanos" (a pesar de las diferencias insoslayables). Sarmiento tiene otro concepto de la adecuación como práctica políti-

ca que Alberdi. Sin escudarse en ningún derecho de suelo que vedaría su participación en la prensa política o su pronunciamiento acerca de políticas internas a las naciones vecinas, Sarmiento se vanagloria de su pertenencia a una comunidad que lo ha acogido aun en medio de voces disconformes. En reiteradas ocasiones, enuncia sus artículos periodísticos desde un "nosotros" que refiere a los chilenos, asimilándose.

A poco de producirse la batalla de Arroyo Grande (que puede considerarse el comienzo virtual del sitio de Montevideo), sin esperanzas inmediatas de acabar con el gobierno de Rosas y como asumiendo una imposibilidad definitiva, Sarmiento postula una breve teoría de la nacionalidad:

> Los argentinos residentes en Chile, proscriptos de su patria, pierden desde hoy la nacionalidad que los constituía una excepción y un elemento extraño a la sociedad en que viven. [...] deben considerarse chilenos desde ahora y aceptar con gusto y merecer una nacionalidad que es digna de hombres libres. La patria no está en el lugar que nos ha visto nacer, sino a condición de ser el teatro en que se desenvuelve la existencia del hombre, pero su doble existencia como individuo y como miembro de la sociedad, como un ser racional nacido para ser libre y gozar de las bendiciones de la civilización, la seguridad individual, el libre ejercicio de sus facultades, la libre manifestación de su pensamiento, la represión de sus abusos por medio de leyes y reglamentos y no por la bárbara y desenfrenada rabia de un mandón. Donde quiera que estas bendiciones se encuentran, allí está la patria, y en este sentido Chile puede ser en adelante nuestra patria querida. [...] Que no suene más el nombre de los argentinos en la prensa chilena; [...] que se acerquen a los que por ligereza u otros motivos los habían provocado, y le pidan amigablemente un rincón en el hogar doméstico, de que en lo sucesivo serán, no ya huéspedes, sino miembros permanentes.[illegible]

Aquí podemos encontrar otra diferencia con Alberdi. La idea de patria, y su correlativa de nacionalidad, se piensa en términos de civilización, libertad, ley (lo que en la militancia antirrosista equivale a constitución). Esta otra forma de la adecuación política muestra a un Sarmiento extrañamente sumiso, porque –perdida la propia– necesita una patria que garantice la conti-

nuación de su práctica como publicista; no solo para seguir escribiendo contra Rosas, sino también para tener la posibilidad de que sus ideas sean oídas por un poder menos sordo.[21]

Sarmiento ha insistido en sus escritos sobre sus derechos de opinión y participación en la política del país en que se hospeda a despecho de su condición de extranjero. Para él, la construcción de una nación no descansa en el derecho de suelo, acotada por los límites de la geografía política, sino en una práctica política al servicio de una nación.

En el llamado a adoptar una nueva nacionalidad debería leerse, además, otro de los gestos hiperbólicos de Sarmiento que, antes que verdaderos, son eficaces. Así como es la eficacia la que lo lleva a demostrar, en su polémica con Alberdi, las contradicciones entre la teoría y la práctica del legalista. Porque si Alberdi negó el derecho del extranjero a entrometerse en la política de Chile por la prensa, Sarmiento le recuerda una intromisión más fuerte –y, se desprende, más grave para esa misma lógica– al pactar en 1847 con el partido gobernante que apoyaría "decididamente" la candidatura presidencial de un hombre de ese mismo partido en las elecciones siguientes, sin saber todavía quién sería.

Pero detengámonos en una serie de artículos publicados en Chile en 1849 en *El Comercio de Valparaíso*, en los que Alberdi pudo mostrar los matices de su pensamiento al tratar de pensar –con un sistema– el problema del extranjero. Se lo ve avanzar desde la idea de la prensa como carta de ciudadanía a la concesión legal de derechos civiles pero no políticos a los extranjeros (que terminará encontrando su forma definitiva en las *Bases* de 1852). Alberdi se sirve en estas publicaciones del argumento del americanismo que *olvidará* en 1853 cuando le refute a Sarmiento la idea de su deserción del sitio de Montevideo: hay en las naciones americanas una afinidad de ideas y principios que autorizan a todo extranjero (americano) a tratar los intereses de esas naciones como si fueran la propia. Así, ni

Bello ni Varela podrían ser vistos como "*escritores extranjeros*, porque tratando cuestiones nacionales en la prensa nacional, eran tan nacionales como cualquier otro".[26]

Esta declaración integradora da cuenta de otra modalidad del cosmopolitismo alberdiano; es un escrito de intención política que, sin embargo, encontrará límites al formularse como problema de derecho. Es la contemplación de la ley y la subordinación al orden lo que va a borrar el gesto romántico. La ley chilena otorga al extranjero el derecho a manifestarse por la prensa. Esto es precisamente lo que Sarmiento no dejará de recordarle desde 1852. Pero en la serie de textos de 1849 sobre la extranjería, Alberdi recupera un antiguo "axioma legal, que dice: *No todo lo que es lícito es honesto*", como una limitación fáctica de la ley. Este es el punto central de una discusión que terminará haciendo que Alberdi declare, más tajante, que no es posible conceder derechos políticos al extranjero, aunque acuerda en que puede beneficiarse de todos los derechos civiles.

"*No todo lo que es lícito es honesto*".[27] La ley no hace prescribir las formas de la moral. Y en los parámetros de esa moral, Alberdi formula una idea de la hospitalidad y de sus rigores. El ejemplo doméstico que da es revelador, porque es muy acertada la relación que se establece entre el *hospes* y el poder. Alberdi vuelve gráfica la relación entre hospitalidad, derechos y deberes (del extranjero huésped) al recortarlo en el ámbito de la casa, como condensación de la nación:

> El extranjero conserva en toda posición, su condición de huésped. A todo convidado le es permitido mandar a los domésticos que sirven la mesa; pero solo el amo puede retarlos y corregirlos. Las leyes del hospedaje no se lo prohíben al huésped; pero debe abstenerse de usar de esas leyes. Nunca se deben admitir al pie de la letra las ofertas de la ley, y mucho menos de las leyes generosas, y más que generosas, ostentosas.[28]

Si el anfitrión concede, es el extranjero hospedado en su lugar (en el lugar del que tiene el poder de hospedar) el que tiene el

deber (moral) de imponerse límites. Alberdi se constituye en el enunciador de la ley del *hospes* que puede derivar, según Jacques Derrida, en una de las formas de la *hostilidad*. Para Derrida, lo primario de la hospitalidad es conservar el poder (porque plantea que la hospitalidad incondicional no existe debido a que, al ser programada, organizada, la hospitalidad ya no es hospitalidad pura, la única que podría ser incondicional), y el *dominus* o el *master* se convierten en el déspota por intensificación. Asimismo reconoce que la hospitalidad puede ser regulada por ley, lo que confirma el poder del que hospeda. Y si el extranjero es aquel al que se puede devolver al límite, Alberdi revierte el temor a ese poder (de ser expulsado, por impertinente) y lo transforma en un deber del extranjero, al proponerle como deber moral el saber instaurar sus propios límites, más acá de las fronteras de la ley. Ley de la mesura, Alberdi da cuenta de otra práctica de la obediencia. No solo obedecer dentro de los límites de la ley: extralimitarse en la obediencia es la forma de saber gobernarse.[29]

En cambio Sarmiento, el insubordinado, no quiere restricciones. No hay derecho que obligue a limitar el lícito derecho a usufructuar todo lo que ese derecho otorga. Insubordinación permanente frente a obediencia excesiva. En esas coordenadas se cruzan los intereses de ambos. "No sabe gobernar quien no sabe obedecer", ha dicho Alberdi, poco visionario.

La escena primaria de la insubordinación sarmientina se lee en *Mi defensa*, articulada –como en el ejemplo de Alberdi– sobre una imagen doméstica, aunque –como acostumbra Sarmiento– personal:

> Desde la temprana edad de quince años he sido el jefe de mi familia. Padre, madre, hermanas, sirvientes, todo me ha estado subordinado, y esta dislocación de las relaciones naturales, ha ejercido una influencia fatal en mi carácter. Jamás he reconocido otra autoridad que la mía, pero esta subversión se funda en razones justificables. Desde esa edad el cuidado de la subsistencia de todos mis deudos ha pesado sobre mis hombros, pesa hasta hoy, y nunca carga alguna ha sido más gustosamente llevada.[30]

Insubordinación en las prácticas, desorden en las lecturas: originalidad de pensamiento. Sarmiento ha hecho de estas actitudes una secuencia lógica de derivación. Negativo fotográfico del lema alberdiano: sabrá gobernar quien aprendió a desobedecer, a no imponerse límites. La genealogía es un árbol frondoso en la fantasía sarmientina: ahí se asientan sus vicios privados, para devenir virtudes públicas.

Hospes en su casa, invirtiendo el *orden natural* del *pater familius*, Sarmiento deriva hacia el *despotes*, al intensificar su poder. Su poder se construye en la atribución de derechos derivados de un *cursus honorum*: el sanjuanino es recurrente en la exhibición del *curriculum*, la foja de servicio y la biobibliografía.[11] El derecho se construye con acciones. Por eso no le parece deshonroso reclamar un derecho avalado, no solo por la ley, sino también por la práctica:

> [Los jóvenes chilenos que escriben en el *Semanario*] dirán hoy si *todos* ellos han hecho en la prensa chilena más por la prosperidad de esa patria, que el *solo* extranjero a quien se imaginaban excluir del derecho de emitir sus ideas, sin otro aliciente tampoco que el amor del bien.[12]

Alberdi le recuerda al huésped el deber moral de convertirse en su propio déspota; Sarmiento le recordará al anfitrión el deber de respetar los derechos concedidos. El anfitrión debe cumplir y hacer cumplir su propia ley de la hospitalidad. Es por eso que Sarmiento se declara vencedor de una batalla más difícil que la legal. Porque si la ley escrita (constitucional) de Chile concede al extranjero el derecho de pronunciarse por la prensa, las pasiones y los odios sociales son, *de facto*, la más clara interdicción. Es en la lucha social que Sarmiento pretende hacer cumplir lo que la ley concede.

> Pero lo que me tenía en la exasperación era que por ser *extranjero*, yo debía ser mas prudente, más medido que los hijos del país. Hoy me parece que es un hecho conquistado la convicción íntima del público, de la sinceridad de mis

miras, del exceso de amor al bien que siempre dirigió mi pluma [...]. [E]l público se obstinaba en no querer leer *Mercurio* donde decía *Mercurio*, y sí, Sarmiento, extranjero, argentino, cuyano, y demás, [...] y yo siempre creí y creo que no debe el público traslucir a través de las páginas, los encogimientos que una situación particular impone al redactor. Yo he hecho triunfar este principio *envers et contre tous*, y hoy es regla de la prensa.[33]

La imposición de la regla, la corrección de un mal hábito (el de la intolerancia cuasi xenófoba) como forma del patriotismo (entendido en un sentido más amplio que el de una nacionalidad determinada) contesta a la forma en que Alberdi estipula que debe hacerse uso (limitado) de la ley. En este sentido, podría considerarse a Sarmiento como "extranjero patriota" que, como tal, no quiere que le impongan límites a sus derechos y que traslada la lucha por la causa de su propia nación a la defensa del bien allí donde vive.[34] El patriotismo es un sentimiento desmesurado: "He creído siempre que en mí el patriotismo era una verdadera pasión con todo el desenfreno y extravío de otras pasiones"; por lo tanto, ese patriotismo no puede dejar de leer en la *acusación* de extranjería más que una manifestación clara de los enconos partidarios (chilenos, en este caso).[35]

Si, volviendo a Derrida, el *dominus* o el *master* se convierten en el déspota por intensificación, es posible pensar que el exceso, la intensificación del poder deriva en el expulsor. Según los antirrosistas: Rosas. Un poder intensificado es, antes que *hospes*, *hostes* respecto de una parte de sus connacionales: de la hospitalidad a la hostilidad.[36]

Si en la postulación de una hospitalidad pura (que, como se ha dicho, no existe para Derrida), el hospedado debe ser desconocido, podemos completar: en la intensificación del poder (del que tiene el poder de hospedar a sus propios nacionales), en la forma despótica, en la postulación de la expulsión, el expulsado debe ser conocido, señalado. De ahí las clasificaciones de Rosas que enfurecen al Mármol de *Amalia*. Y su contrapartida, los nombres de autor en los libros que se publican en el exilio, las (ma-

las) famas, las firmas en las cartas del destierro, las *tablas de sangre* de Rivera Indarte como "documento" para que Florencio Varela negocie acuerdos en Europa para la lucha contra Rosas.

Pero no solo el *despotes* nacional (Rosas) es el expulsor hostil. Aun en la errancia del exilio, los argentinos han sido expulsados. Ya hemos visto las resistencias de los pares de Sarmiento a su injerencia en la opinión pública chilena. Los gobiernos anfitriones, aun cuando protectores en muchos casos, encuentran formas más sublimadas de limitar sus leyes de hospitalidad.

Pese a (o precisamente por) la amistad que unía a Sarmiento con Montt, este lo envía en misión pedagógica a Europa para sacarlo del centro de la polémica *nacional* chilena y de un posible conflicto de poderes entre Chile y Argentina por el *Facundo*. Corrige un destino posible "a trasmano" cuando Sarmiento coquetea con aceptar una invitación del gobierno de Bolivia para trasladarse allí. Y, haciendo uso de su poder como *dominus*, suaviza lo que no deja de ser una expulsión con una ratificación de su poder al renovar su gesto de hospitalidad:

"¿No pensaba Ud. antes ir a Europa?" Y al despedirme para aquel destino "Ud. volverá a su país probablemente, según el aspecto que hoy ofrecen los negocios; si alguna vez quiere volver a Chile, será Ud. aquí lo que Ud. quiera ser".[31]

Algunos casos de expulsión más duras se dan en la corte brasileña, como sucede con Carlos Guido.

Allí los *ukases*, los golpes de autoridad, las alcaldadas, no tienen como en otros puntos de América el privilegio de estar perpetuamente a la moda. Sin embargo, para que no haya regla sin excepción, se me despachó con viento fresco,

dirá el mismo que unas páginas antes había celebrado la hospitalidad:

Reina en Río de Janeiro la más fina cultura y si las relaciones sociales no son tan accesibles cual sucede en los países de origen español, nada hay más afable que la hospitalidad brasileña cuando se ha llegado a merecerla. [...] Fui allí querido cuanto puede serlo un joven extranjero a quien se le hace el honor de contársele en la familia entre los hijos predilectos.[38]

Mármol también había sido expulsado de Río de Janeiro, por razones en las que se mezclaban asuntos domésticos con los de Estado: por haber cometido un acto inconveniente como secretario de Tomás Guido en la legación argentina (situación anómala del antirrosista que ha sido hospedado por el ministro de Rosas ante la corte de Pedro II). En otra oportunidad, es el comandante de la Estación Naval Brasileña en el Río de la Plata el que le veda la posibilidad de embarcarse en un navío de esa nacionalidad por haber ofendido al emperador en sus escritos. Y será Mármol el que promueva, en su *Juventude progressista*, el uso del derecho de deportación de la corte de todo aquel que transite con pasaportes expedidos por el general Rosas (podríamos decir: con pasaportes de la barbarie), en probable alusión a quien ha sido sindicado incluso como su padre.

Si Sarmiento había defendido su derecho a intervenir en los asuntos políticos de Chile, y podemos considerarlo un extranjero patriota, es posible también pensar en la categoría de "patriota extranjero" –otra forma de oxímoron– que se deriva de los argumentos de los que Alberdi se sirve para explicar la posición de los antirrosistas respecto del bloqueo anglofrancés. El patriota extranjero es el que, hospedado en un país que no es el suyo, se suma a este en la guerra contra su país natal.

Basándose en Chateaubriand, Alberdi explica el apoyo de los antirrosistas al bloqueo francés por medio del legítimo derecho de aliarse al extranjero en el combate contra la propia nación. El resguardo de la integridad de la propia nación en esa lucha los defiende de toda acusación de traición.[39] La explicación de Alberdi descansa en la declaración voluntarista de principios virtuosos, haciendo referencia a la defensa de la so-

berania nacional. Sarmiento, en cambio, es más práctico al respecto, cuando en *Argirópolis* explica –primero por motivos económicos y después políticos– que no existe el peligro de ser conquistados por Francia o Inglaterra debido a que es económicamente inconveniente el mantenimiento de colonias.[40]

¿La vuelta del exilio?

Sarmiento parte nuevamente al exilio después de la entrada *triunfal* del Ejército Grande al mando de Urquiza que vence a Rosas en Caseros el 3 de febrero de 1852, renovando el lamento de los hijos de Sion, ya que –como él mismo propone– como Moisés o Garibaldi, "conductores improvisados de pueblos a una tierra de promisión que sus apasionados corazones ven dentro de sí mismos", va en busca de la tierra prometida, "miraje" que marcha siempre adelante para desvanecerse.[41] Caído Rosas, Sarmiento no encontrará lugar en la patria, y cantará sus desdichas:

> ¡Ando peregrinando por la tierra de nuevo en busca de instrucción para el pueblo!" ¡Demonio escapado del infierno del destierro sempiterno, vuelvo después de haber bajado al mundo de la vida, a recoger de nuevo la cadena que me tiene atado, lejos del pedazo de tierra, que me fue por la naturaleza asignado por la patria! ¡Emigrado otra vez! ¡Prófugo!... ¡Proscrito!
>
> ¿Qué sabe el que nació argentino, adonde amanecerá mañana [...]?"[42]

Mal que le pese a Alberdi, Sarmiento no cumple con el axioma con que el tucumano quiso tranquilizar a Rosas en 1847: "El menos dispuesto a emigrar es el que ha emigrado una vez. No se emigra dos ocasiones en la vida: con la primera basta para hacerse circunspecto". Alberdi se inscribirá, por su parte, en el grupo de los que sean útiles a la patria desde afuera porque –lo había dicho– "[n]o ganará menos la República Argentina dejando esparcidos en el mundo algunos de sus hijos ligados para

siempre en países extraños", aunque se vaya de Chile en 1855 para afincarse en Europa.[43]

Juan Bautista Alberdi nunca volverá a la Argentina: será por siempre el "*ausente que no ha salido de su país*".[44] Antes de la muerte lo alcanzarán la locura y la miseria. El 19 de junio de 1884, fallece en una clínica de los suburbios de París, tras una estrepitosa decadencia intelectual y en la indigencia, porque la asistencia económica votada por el gobierno del presidente Roca no llega a tiempo. Probablemente a su mente obnubilada ya le fuera imposible recordar la promesa que le había hecho a su entrañable amigo Juan María Gutiérrez en julio de 1852, cuando tantas acciones se creían por fin posibles en el suelo natal: "Adiós, mi querido Ministro del Interior. Haga por que su nombre no se olvide en mucho tiempo. Ojalá estuviera a su lado; mucho le ayudaría. Pero ya iré, ya iré".[45]

Notas

[1] Los modos de esa polémica fueron analizados por Julio Schvartzman en "Pólvora y tinta. La estrategia polémica de *Las ciento y una*", en *Microcrítica*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1996.

[2] No solo Fourtoul por Diderot o Head por Humboldt, también el epígrafe de *Recuerdos de provincia*, que dice *Hamlet* donde debería decir *Macbeth*. Ese modo de desviación es revelador del modo en que funciona la lectura en Sarmiento: la voracidad letrada es más rápida que la fijación en la memoria.

[3] Juan Bautista Alberdi, *Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina*, en *Autobiografía*, Buenos Aires, Jackson, 1945, pp.58-59.

[4] Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p.6 (se normalizó la ortografía). También el *Diario del viaje a Italia* de Montaigne abre con una herida, como enfatiza Georges Van Den Abbeele en *Travel as metaphor. From Montaigne to Rousseau*, Minneapolis, University of Minnesota, 1992, p.1.

[5] Domingo F. Sarmiento, *Mi defensa*, incluida en la edición de *Recuerdos de Provincia*, Buenos Aires, Emecé, 1998, pp.40-41. La versión del episodio que Sarmiento narra en *Recuerdos* es casi introductoria de otra cuestión que ahí capta más la atención de Sarmiento: la de cómo se hizo escritor (cf. *Recuerdos de provincia*, p.247).

[6] Agradezco a Adolfo Prieto que me haya recordado la existencia de esta versión. La carta, fechada en Santiago el 19 de febrero de 1841, se reproduce, con leves diferencias, en Paul Verdevoye, *Domingo Faustino Sarmiento, educar y escribir opinando (1839-1852)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1988, p.75 (es la que transcribo), y en *La correspondencia de Sarmiento. Primera serie: tomo I años 1838-1854*, Córdoba, Poder Ejecutivo de la provincia de Córdoba, 1988, p.18. Debemos completar el relato epistolar con la carta del 16 de diciembre de 1840, escrita en Andes.

[7] Cf. Juan Bautista Alberdi, "Juan María Gutiérrez", en *La biblioteca*, tomos 3-4, pp.179-180. Alberdi, que no le informó a Garibaldi el plan que estaba urdiendo para escaparse, por precaución, recuerda que llevaron muchas cartas de recomendación escritas por un miembro de la Joven Italia, entre las cuales había una para Mazzini (que residía en Londres) por si llegaban a conocerlo, que el capitán del barco recomendó romper para evitar el riesgo de caer presos en Italia.

[8] Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson, Montevideo, 3 de febrero de 1843, en Clara Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, Buenos Aires, Peuser, 1950, p.88.

[9] Vicente Fidel López, *Manual de la Historia Argentina*, Buenos Aires, A. V. López editor, 1907, p.575.

[10] Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson, Montevideo, s/f (pero obviamente posterior al 3 o al 6 de abril, fechas de fuga y de partida del buque, respectivamente), en Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez, op.cit.*, p.85. Mariquita va a detenerse en la situación desvalida de las mujeres, que se quedan solas, ya que los hombres están siendo afectados –a la fuerza, según denuncia– al servicio de las tropas de la resistencia, comandada por el general Paz. A Sarmiento, por su parte, cuando tres años después pase por la ciudad sitiada, le va a llamar la atención –sobre todo– la población extranjera.

[11] Cf. Ernesto J. A. Maeder, *La obra histórica de Luis L. Domínguez*, en Revista *Nordeste* Nº 3, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, diciembre 1961, p.119; y Ricardo Piccirilli, *Juan Thompson. Su forja, su temple, su cuño*, Buenos Aires, Peuser, 1949, p.42. Los comentarios sobre los estados de salud, como es lógico en epistolarios privados, abundan en las cartas del exilio. Un párrafo de Luis Domínguez condensa los temores al respecto: "Desde fines de agosto he estado esgarrando sangre, y con los *ejemplos que tenemos*, me creo en el deber de huir a este demonio. Murió Indarte en cinco meses. Murió Irigoyen; y una porción de personas robustas han sido este invierno más o menos atacadas de lo mismo. Yo, que soy tan endeble, veo que aquí no haría más que consumirme", se lamenta desde Montevideo, en carta del 12 de noviembre de 1845 (en *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, edición a cargo de Raúl Moglia y Miguel García, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1981, tomo II, p.31). Recordemos que Varela también había escupido sangre, que en abril de 1846 Miguel Piñero morirá de tisis y que en ocasiones Mariquita cuida a un delicado Echeverría.

[12] Carta de Luis Domínguez a Félix Frías, Montevideo, 12 de septiembre de 1843, en Gregorio F. Rodríguez, *Contribución histórica y documental*, tomo tercero, Buenos Aires, Peuser, 1922, p.453 (subrayado en el original). Domínguez se refiere al juramento secreto que hicieron los jóvenes que integraron –una vez disuelto el Salón de Marcos Sastre– la Asociación de la Joven Argentina, del que participó también Juan Thompson.

[13] Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud-América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p.75.

[14] Juan Bautista Alberdi, *Cartas sobre la prensa y la política militante de la Repubiica Argentina*, Buenos Aires, Luz del día, 1954, pp.78-79. Estas cuatro cartas, sumadas al texto *Complicidad de la prensa en las guerras civiles de la República Argentina*, forman el conjunto que se conoce como *Cartas Quillotanas*.

[13] A pesar de que, según Canal-Feijoo, Alberdi plantea el derecho de sangre (cf. *Alberdi. La proyección sistemática del espíritu de mayo*, Buenos Aires, Losada, 1961, p.173).

[14] Carta de Juan María Gutiérrez a su hermana Ramona, enviada desde el Brasil, 1 de enero de 1844, en Ernesto Morales (comp.), *Epistolario de don Juan María Gutiérrez*, Buenos Aires, Instituto Cultural Joaquín V. González, 1942, pp.41-42.

[15] Carta de Justa Cané a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 9 de febrero de 1844 (en *Archivo JMG*, *op.cit.*, tomo I, *op.cit.*, p.258). Gutiérrez, de vuelta de Europa, está en la rada del Puerto de Montevideo. Por su parte, Echeverría le comenta que Pacheco y Obes, quien –como ministro de guerra– instaura el estado de sitio y la prohibición de abandonar la ciudad, no le guarda rencor, afirmación que se revela dudosa (cf. *Archivo JMG, op.cit.*, tomo I, pp.265, 271, 288).

[16] Cf. carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 13 de noviembre de 1845, en *Archivo JMG, op.cit.*, tomo II, p.32.

[19] El propio Alberdi había sostenido una posición contraria en 1849, que –por relacionarse con el tema de la prensa– analizaré más adelante.

[20] Juan Bautista Alberdi, *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, en *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, *op.cit.*, p. 327.

[21] Esta polémica entre los nacionales y el extranjero que se inmiscuía en los asuntos políticos de Chile es, de alguna manera, la condición de posibilidad de la escritura que Sarmiento cuenta como un mandato amistoso (el consejo de su protector, Manuel Montt) en *Recuerdos de Provincia*: "es preciso que usted escriba un libro, sobre lo que usted quiera, y los confunda!" (*op.cit.*, p.253).

[22] Sarmiento, *Recuerdos de Provincia*, *op.cit.*, p.250.

[23] Domingo F. Sarmiento, "Despedida del 'Heraldo Argentino'" ("El Progreso", 11 de enero de 1843), en *Contra Rosas*, Buenos Aires, Jackson, pp. 44-47.

[24] Subyace a este posicionamiento, sin embargo, una actitud similar a la que Alberdi esgrimirá en carácter de defensa ante la acusación de haber desertado del sitio de Montevideo. Porque es precisamente en este artículo que, a partir del triunfo rosista en la batalla de Arroyo Grande que desencadenará el sitio de Montevideo, Sarmiento no considera los hechos políticos como una cuestión de lucha entre parcialidades nacionales (rosistas contra antirrosistas): "no es ya la guerra social; es una guerra extranjera, una guerra de nación a nación, cuyos resultados no deben interesarnos si no es por la causa de la humanidad, de la civilización y de la libertad amenazadas" (p.44). El argentino se manifiesta extranjero frente a esta situación política. Son posicio

namientos que, como se ve, van marcando diferentes teorías *ad hoc*. Pero si en Alberdi parecen funcionar como modos de acatamiento y orden (relacionados con sus ambages frente a Rosas), en Sarmiento operan como coartadas para autorizar su voz en las polémicas políticas (relacionadas con la función que, en tanto publicista político, no puede dejar de practicar incluso en el país en el que se instala durante su exilio).

[35] Juan B. Alberdi, "Los escritores extranjeros" (*El Comercio de Valparaíso*, 15 de enero de 1849), incluido en Carolina Barros (comp.), *Alberdi, periodista en Chile*, Buenos Aires, edición de la autora, 1977, p 372 (subrayado en el original).

[36] Juan B. Alberdi, "Extensión y límites del derecho de los extranjeros a injerirse en la prensa política de Chile" (*El Comercio de Valparaíso*, 19 de enero de 1849), en Carolina Barros, *Alberdi, periodista en Chile*, *op.cit.*, p. 376 (subrayado en el original).

[37] Sarmiento no habría estado equivocado si hubiera usado este axioma en relación con la explicación que dio Alberdi acerca de su salida de Montevideo durante el sitio.

[38] Juan B. Alberdi, "Extensión y límite...", *op cit.*, p.377.

[39] Estas ideas fueron trabajadas por Jacques Derrida en un seminario dictado en New York University ("Literature + Philosophy: Hostility/Hospitality", fall semester 1996) y recogidas parcialmente en Jacques Derrida y Anne Dufourmantelle. *La hospitalidad*, y se conectan con muchos conceptos de *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997. La derivación de *hospes* a *hostes* se alimenta de la cadena que reconstituye Benveniste en su texto "La Hospitalidad" (en Emile Benveniste, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, Taurus, 1983).

[40] Sarmiento, *Mi defensa*, *op.cit.*, p.42.

[41] Hay, en el origen de la formación de Sarmiento, una carencia que Alberdi aprovechó para la práctica de la injuria: "Digo solamente que el diarismo no es ni ha sido *mi oficio*, sino la abogacía cuyos títulos no poseo *ad honorem*, sino ganados en toda regla por estudios hechos en ese colegio *de ciencias morales* de Buenos Aires, que usted tanto apeteció y que yo lamento no hubiese logrado, porque su polémica de hoy sería de otro tono" (Alberdi, *Complicidad de la prensa en las guerras civiles de la República Argentina*, en *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, *op.cit.*, p 120, subrayado en el original). En la disputa por los títulos, Sarmiento y Alberdi polemizan acerca de un problema de legitimidad. Sarmiento, despojado de los honores de un título universitario que diferentes avatares provinciales le vedaron, ha encontrado dos modos de conjura: desviando hacia su foja de servicios, por un lado; por otro (y este es el que me interesa

ahora), cambiando el paradigma de la discusión para llevarla al terreno de las jurisdicciones. Sarmiento había puesto en cuestión la legitimidad del título de Alberdi: "No trataré de capacidad militar, sino de grados, ni más ni menos como usted hace valer su grado de abogado *peregrino*, no obstante que no es abogado en su patria, para donde escribe. Cuando dice usted, pues, yo soy un abogado, y usted un periodista, para lectores argentinos, en la República Argentina, establece dos supercherías. Allá no es abogado usted, como soy yo teniente coronel; como no soy teniente coronel en Chile, donde usted es abogado. No confundamos lugares ni fechas" (Domingo F. Sarmiento, *Las ciento y una*. Buenos Aires, Sopena, 1941, p.116, subrayado en el original).

[32] Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, *op.cit.*, p.250. Es verdad que, por su parte, Alberdi también ha manifestado reiteradas veces una concepción de la patria ligada a la defensa de una idea, y es eso lo que los estudiosos de su obra suelen rescatar en el análisis del ideario alberdiano. Pero es precisamente por eso que me interesó aquí hacer foco en las contradicciones en las que, sin embargo, el constitucionalista ha incurrido.

[33] Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, *op.cit.*, pp.260-261.

[34] Julia Kristeva enuncia la idea del *patriota extranjero* en *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1991, pp.192 y 195.

[35] Sarmiento, *Mi defensa*, *op.cit.*, p.43. A esta posición de Sarmiento debemos agregarle la que sostiene en la carta de Montevideo de sus *Viajes*, donde postula un concepto de "nacionalidad de elección, de fortuna, de sangre derramada y de sacrificios reales" (p.42). Sarmiento está combatiendo la "lógica española, la lógica de la expulsión de moros y judíos" (p.30) y analizando la situación de la ciudad sitiada, donde la población europea es mayor que la de los nativos. Así, postula una idea de nacionalidad definida por inversión, trabajo y productividad; podríamos decir, por derecho económico.

[36] También antihospitalario respecto del extranjero, si recuperamos el caso de la prisión de César H. Bacle y su consecuencia, el desencadenamiento de hostilidades internacionales, a partir del bloqueo francés. El caso del napolitano Pedro de Angelis, en cambio, muestra el lado protector del poder del *hospes*, que se sirve de los saberes del extranjero erigiéndolo en el letrado principal de su sistema.

[37] Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, *op.cit.*, p.253. Además, en el *Facundo*, Sarmiento denuncia las consecuencias de la intensificación del poder que se vuelve expulsor incluso más allá de las fronteras geográficas de la soberanía de sus derechos o de su poder político legítimo, al detallar los alcances del poder de Rosas para promover la expulsión de unitarios de la Banda Oriental, enviándolos al sur del Brasil.

[48] Carlos Guido Spano, *Carta confidencial a un amigo que comete la indiscreción de publicarla*, en *Autobiografía*, Buenos Aires, Troquel, 1966, pp.37 y 32, respectivamente (subrayado en el original).

[49] Alberdi, *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo, op.cit.*, pp.335-336.

[50] No hay acuerdo entre unitarios de la vieja generación y jóvenes antirrosistas respecto de la ayuda de potencias extranjeras para derribar a Rosas. Y si los jóvenes, con cierto pragmatismo, echan mano de ese recurso, también se desilusionarán sin demora –y sin cargas– cuando, a mediados de 1846, la intervención inglesa fracase. A partir de ahí se va produciendo un paulatino cambio de miras, y de la fugaz esperanza depositada en esa intervención, se pasa a hablar más sistemáticamente de Urquiza, al que –se sabe– terminarán apostando finalmente con éxito. Todo esto puede observarse en las cartas que van de mediados a fines del 46.

[51] Domingo F. Sarmiento, "Facundo. Civiltá o barbarie", artículo que publica a propósito de la traducción del libro al italiano, en *El Nacional*, 22 de septiembre de 1881, en *Obras completas de Domingo Faustino Sarmiento*, XLVI, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Matanza, 2001, p.230.

[52] Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande*, *op.cit.*, p.57.

[53] Alberdi, *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, *op.cit.*, pp.345-346 y 341, respectivamente.

[54] Juan Bautista Alberdi, *Mi vida privada*, *op.cit.*, p.28 (subrayado en el original). Justo José de Urquiza nombra a Alberdi Encargado de Negocios Extranjeros ante el gobierno de Chile. Ocupará en Europa el cargo de Ministro Plenipotenciario en Inglaterra, Francia, España y Roma, en ejercicio del cual logra el reconocimiento de la independencia argentina por parte de España. Cesa en su cargo a principios de 1862, tras la derrota de Urquiza en Pavón, pero continúa en Europa; y durante la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay se opondrá a la política de Mitre. Se había encontrado personalmente con Rosas por primera vez, en 1857, en Londres. En 1879 vuelve a la Argentina para asumir como diputado nacional por Tucumán y Julio A. Roca propone la edición de sus obras completas. En 1880 Alberdi apoya la capitalización de Buenos Aires. No se reconcilia ni con Mitre ni con Sarmiento y en agosto de 1881 parte de regreso a Francia.

[55] Carta de Juan Bautista Alberdi a Juan María Gutiérrez, Valparaíso, 8 de julio de 1852, en *Archivo JMG*, *op.cit.*, Tomo II, p.151.

Leer y escribir en la frontera

Graciela Batticuore

No bien se inicia la historia de *Callvucurá y la dinastía de los Piedra*, escrita por Estanislao Zeballos y publicada en 1884, el autor remite a la siguiente nota a pie de página:

> Este capítulo es de una rigurosa exactitud histórica. He tomado los datos que consigno desde 1833 hasta 1861 de un curiosísimo manuscrito de 150 fojas de oficio que en 1879 encontré en el Desierto, entre los médanos, cercanos a la posición que hoy ocupa el pueblo de General Acha. El manuscrito, como numerosas cartas que formaban parte del Archivo del Cacicazgo de Salinas Grandes, que fue escondido en los médanos por los indios en la fuga desesperada que le impusieron las fuerzas del coronel Levalle, existe en mi biblioteca y lo pongo a disposición de los eruditos. Es una historia casi completa de los orígenes de la nación Llalmache, que gobernaron los Piedra hasta 1883.[1]

Hasta no hace mucho, cualquier lector no especializado en el siglo XIX podía haber visto en este fragmento el simple recurso de un autor por validar –a través de un artilugio que apela al prestigio de las bibliotecas y los manuscritos antiguos– el carácter supuestamente verídico, "de rigurosa exactitud histórica", de una obra literaria escrita por encargo del General Roca y que, tras el éxito de la denominada campaña al desierto, bus-

ca reivindicar la gesta "civilizadora", a la vez que recuperar la memoria de una comunidad indígena cuando su peligrosidad ya había sido conjurada para siempre.

Digo que el lector común podría haber sospechado del carácter verídico de la nota porque, al menos a primera vista, su contenido parece más tributario de la ficción que de la realidad: ¿no resulta, acaso, como extraída de una leyenda esta imagen del manuscrito escondido entre los médanos, olvidado en medio del desierto y "encontrado" nada menos que por un escritor, un letrado que transita esos territorios en el momento mismo en que están siendo arrasados por los blancos? ¿Y quién lo habría escrito –es la pregunta espontánea que se desprende de la sugerente nota de Zeballos? ¿Algún indio alfabetizado? ¿Y por qué esa historia habría sido escrita, y no confiada enteramente al registro de la memoria oral, como era bastante habitual entre las comunidades indígenas? Estas y otras preguntas se van agolpando en la cabeza del lector que toma desprevenido las páginas de *Callvucurá* e imagina, guiado por la nota de Zeballos, el manuscrito y el cúmulo de cartas que forman parte del "Archivo del Cacicazgo de Salinas Grandes": vale decir, imagina el manuscrito, la historia (*escrita*, insisto) y *archivada* de una comunidad indígena; historia que sobrevive a la diáspora, que es recuperada o, mejor, capitalizada por el relato de un intelectual como Zeballos, y que *pasa* de su guarida en medio del desierto a la biblioteca urbana del letrado. Resulta por lo menos fascinante pensar ese recorrido y los actores que intervienen en él.

Sabemos hoy, gracias a las pericias de Meinrado Hux, recopilador y editor de una parte sustancial de esos manuscritos publicados bajo el título de *Memorias del ex cautivo Santiago Avendaño*[2], que el relato hecho por Zeballos es –al menos en lo medular– verdadero: es decir, que la nota al pie no es un mero artilugio para sustentar la credibilidad historiográfica de la obra sino que, efectivamente, Zeballos se valió para escribirla de las

memorias de Avendaño –autor del mentado manuscrito–, quien vivió entre 1842 y 1849 como cautivo de los indios ranqueles hasta que logró fugarse, volver a la civilización, completar sus estudios y con los años convertirse primero en intérprete oficial del gobierno a favor de las tribus indias (tras la caída de Rosas) y más tarde en secretario del Cacique Cipriano Catriel. Cuenta el mismo Hux en el prólogo a la obra que Zeballos visitó a Avendaño cuando este se radicó en Azul, tuvo contacto allí mismo con las memorias (que aquél habría empezado a escribir en 1854) y las habría utilizado entonces como fuente de información para escribir su trilogía (*Callvucurá y la Dinastía de los Piedra*, 1884, *Painé y la Dinastía de los Zorros*, 1886, y *Relmu, Reina de los Pinares*, 1887).

Casi un siglo después, Hux encuentra esos mismos manuscritos en el Museo de Luján, donde se conservan junto con otros tantos coleccionados por Zeballos y que fueron legados por sus descendientes tras la muerte del escritor. Hux emprende entonces la obra de un editor comprometido con su objeto: releva, edita, inserta algunas páginas autobiográficas que considera completan mejor el boceto memorialístico del manuscrito y compone así una "obra" que pone a disposición de numerosos lectores. Desde luego, su intervención completa y suple la del autor, que escribió el texto pero no el "libro", aunque llegó sí a publicar en vida lo que serían luego dos capítulos: "Fuga de un cautivo de los indios, narrado por él mismo" (en el libro, bajo el título de "la fuga del cautivo Santiago Avendaño contada por él mismo, 1849"), en 1865, y "La muerte del cacique Painé por un testigo ocular" (titulado en el libro "El cacique Painé, su muerte y su entierro"), en 1868, ambos editados por la *Revista de Buenos Aires*.

Si principio con esta historia es porque, en primer lugar, me resulta por demás sugerente, y oportuno, reparar en la movilidad de ese texto que pasa *del archivo bárbaro* a la *biblioteca erudita* y de allí –casi un siglo y medio después (las *Memorias*

de Avendaño se publican por primera vez en el 2004), previa puesta en libro –a los estantes de cualquier *biblioteca hogareña*, cuyo propietario podría ser, seguramente, un lector interesado en el pasado nacional, en sus orígenes remotos o en la versión que ofrecen los letrados en momentos de consolidación del Estado argentino.[3] Pero sobre todo elegí detenerme en esta historia porque ella me permite enfocar la dinámica de un escenario que aparece más bien implícito en la citada nota al pie de Zeballos pero que resulta central en su libro, así como en el de Avendaño y en el de varios otros escritores de la época en los que intentaremos detenernos a continuación: me refiero al mundo de la frontera, cuyas imágenes más prominentes nos traen enseguida a la mente la agitación de los malones, el asalto de los indios y los gauchos, las soldadescas y los fortines. Es decir, la frontera avizorada como el ámbito por excelencia de las luchas armadas o las negociaciones con los indios, el comercio o el contrabando y, en cualquier caso, el trajín de las mercancías que van y vienen a un lado y otro del mundo civilizado. Sin embargo, aunque menos conocida o frecuentada por los críticos y los estudiosos del tema, la literatura permite visualizar también –y es esta la propuesta que orienta mi estudio– la imagen de *la frontera como espacio de producción y circulación de la cultura escrita*: un lugar en el cual papeles, cartas, memorias, relaciones, informes, proclamas, mapas, libros y hasta bibliotecas o archivos ejercen un protagonismo crucial para las tratativas y las luchas entre indios y cristianos. Un lugar, también, donde los prestamos e intercambios culturales se realizan a través de la voz y la palabra escrita, que asume las huellas de la contaminación entre culturas.

Desde esta perspectiva, la frontera se erige como un espacio privilegiado donde diversos sujetos ejercen su rol de *mediadores culturales*: pienso en los lenguaraces e intérpretes, cautivos letrados (como lo fue Avendaño), secretarios de caciques (como llega a serlo el mismo Avendaño tiempo después,

junto a Catriel), letrados que incursionan en los toldos buscando para sí algún tipo de protagonismo público (como es el caso de Lucio V. Mansilla) o líderes políticos que reclutan sus tropas entre los indios para valerse de ellos en las contiendas de las facciones, y que en ese *metier* acuden a la letra como un instrumento indispensable de la comunicación, la conspiración y la supervivencia en la actuación entre dos mundos (y es este el caso, como veremos, de Manuel Baigorria). Dicho de otro modo, a lo largo del trabajo vamos a detenernos en los autores mencionados hasta aquí y en algunos otros que permiten enfocar la *relevancia* que adquieren *la lectura, la escritura, los libros y los archivos* en la vida de frontera. Continuemos por ahora con Avendaño.

El espectáculo de la lectura en los toldos

Cuando Avendaño llegó, con tan solo ocho años a tierras ranquelinas en carácter de cautivo, ya sabía leer. Según él mismo relata, se lo habían enseñado sus hermanos mayores "para evitar que hiciera travesuras".[4] Este saber se constituye en instrumento indispensable para la supervivencia moral del cautivo entre los indios, también en un capital que lo vuelve un sujeto cotizado (muchos desean tenerlo, incluso están dispuestos a pagar por él), y finalmente en un atributo que lo convierte en protagonista involuntario de las "maravillas" que depara la vida en la barbarie.

Respecto a lo primero, en el capítulo IX Avendaño escribe: "Mientras permanecí en cautiverio conservé un librito de ejercicios cotidianos, en el que leía cada séptimo día los oficios de la santa misa. Calculaba cuando era domingo. Y a veces llevaba mi libro al campo para cumplir con Dios" (p.161). En primer lugar, resulta significativo que Avendaño haya recibido este libro de manos de Manuel Baigorria, un refugiado en los toldos

del que nos ocuparemos más adelante, quien también lo provee de otros libros y periódicos que lo mantienen informado. Me interesa por ahora el libro de oraciones, que pauta en el joven un ritmo y un ejercicio de lectura que sigue los modos de un ritual practicado en solitario. Ritual que le permite mantener un contacto, digamos, espiritual, sensible, imaginario, con la civilización: Avendaño lee el libro de oraciones exactamente cada siete días, los días de misa. La lectura lo obliga a calcular, a hacer cuentas, a medir el tiempo y sostener viva en él esa noción tal como se la experimenta en el mundo civilizado (el joven calcula así la llegada del domingo y el paso de las semanas). Es decir que aunque lee un libro de carácter religioso, para el cautivo la lectura importa una *práctica racionalizadora* que lo mantiene ligado a la lógica blanca y cristiana de la que proviene.

Pero además, en tierra adentro Avendaño practica otras modalidades de la lectura: en voz alta y frente a un auditorio numeroso que desfila por su choza para verlo, como si asistiera a una función teatral que muestra algo pocas veces visto. La lectura emerge en estos casos como un *espectáculo admirable*, más aún: *prodigioso*, que coloca al cautivo en un lugar de privilegio y superioridad sobre la indiada, en la medida en que encarna a los ojos de esos "otros" una especie de saber mágico que lo diviniza:

Ellos creían ver un prodigio cuando me veían leer con tanta soltura, pues para mi edad, según los indios, esto era mucho saber. (...) En aquellos años era imposible para los indios arrastrar al cautiverio a criaturas medianamente cultas, pues la civilización aun no se había desarrollado en las clases pobres de la sociedad y menos entre los pobladores de la campaña, que eran siempre la presa de las continuas invasiones.

Había un crecido número de cautivos de todas las edades, pero regularmente eran arrastrados de las fronteras, gente con muy escaso contacto con los centros de población, de manera que eran tan ignorantes, tan estúpidos casi como los mismos indios. Así fue que, tan luego como se había logrado la captura de un cristianito que hablaba con el papel (*quim chillcatulú*), todos mostraron una curiosidad inexplicable. Por este motivo el primero que quiso

examinar mis cualidades fue el Coronel Baigorria, que había hablado aún poco conmigo, pero mucho con el indio que me tenía en caso (...) Desde veinte leguas y algo más acudían indios trayendo regalos de mantas, unos, de prendas de plata, otros, para hacernos con ellos presentes y tener motivo de tomar relación con mi padre adoptivo. Después de los primeros cumplidos, el huésped solicitaba ver al *pichi guincá* (cristianito) que "hablaba con el papel". Esto daba ocasión a que se me llamase, a veces, aun del campo, para que viniese a leer. Me hacían sentar al lado de la visita. En algunas de esas ocasiones me acordaba de mi familia y de cuando se me enseñaba en mi casa. Y este doloroso recuerdo me inundaba los ojos de lágrimas. Leía con voz estentórea, hasta que mi indio, conmovido también, me mandaba cesar la lectura. El indio (Camiú) que me poseía se creía poseedor de una criatura de mucha importancia, porque se destacaba por su despejo, memoria y claridad en la expresión. Era una excepción entre los demás cautivos (p.163).

Como vemos, la lectura mueve emociones recónditas en quien la ejercita en voz alta y entre los que asisten curiosos, con dádivas y presentes, a escuchar. Estos últimos, seguros de que están siendo testigos de un hecho extraordinario ("esta es una cosa sobrenatural –decían los indios (en indio: Guecufú- maitá, Tuobá)", p.163)–, mientras que para el cautivo leer importa un "regreso" mental y emotivo al mundo de origen, a la patria letrada donde han quedado padres y hermanos. Puede decirse que en Avendaño *la lectura* (y no la escritura, como más bien podría esperarse, ya que Avendaño todavía no había aprendido a escribir) *mantiene vivo el recuerdo de la vida civilizada y el ansia de volver a ella*.

Al otro lado de la frontera

¿Pero es posible concretar ese regreso? Es decir, ¿qué sucede cuando Avendaño vuelve a los suyos o, más precisamente, cuando todavía lejos de sus familiares directos tiene su primer contacto con el mundo civilizado en los últimos confines fronterizos de la provincia de San Luis? Después de unos años

de cautiverio e instigado por Manuel Baigorria, el amigo que solventa el gusto por la lectura, lo instruye y lo ayuda a volver, Avendaño llega en 1849 al cantón de Lince, cercano al puesto denominado Los Dos Talas, "el más avanzado de aquella frontera, a dos leguas de la Capital (de San Luis)" (p.234). Allí es recibido por unas cristianas del lugar que se apiadan de él: le dan de comer y de beber, lo visten, lo albergan, lo protegen al punto de no querer dejar que se vaya: "y es que no me lo vayas a dejar, porque el niño es mío. Desde que llegó lo tomé para mí. Y si lo dejas, soy capaz de irme como una loca a sacarlo, aunque esté en casa del gobernador" (p.235), le dice una de las mujeres a su esposo cuando aquél está a punto de partir con Avendaño camino a la casa del gobernador de San Luis. Pese a todos los ruegos, el joven Avendaño sigue su marcha llevando consigo las noticias sobre la próxima invasión que los indios planean hacer a la ciudad de San José del Morro. Aunque en un comienzo el gobernador de San Luis se resiste a creer en las palabras del ex cautivo, al fin toma una serie de medidas preventivas que logran salvar a los Morros de las nefastas consecuencias que la invasión habría acarreado al pueblo. Avendaño se convierte entonces en el protagonista de un verdadero suceso popular: es aclamado y casi venerado por los lugareños, que ven en él a un enviado de la providencia: "fui conducido a casa del gobernador. Me siguió una multitud de hombres, niños y mujeres, quienes, al oír 'aquel es el cautivo', se apresuraban a verme, para compadecerse de aquella criatura que había sufrido tanto y había venido a ser el ángel tutelar del pueblo de San José del Morro" (p.245); "y hubo quien dijera (...) que la salvación del pueblo y la repentina desaparición del niño (por un buen rato los lugareños lo pierden de vista en la plaza donde se festeja la victoria) parecían ser cosa sobrenatural" (p.245). La gente lo persigue, le agradece, lo invita a su casa para agasajarlo. Avendaño es, *aquí también*, el centro de todas las miradas. Miradas que lo escudriñan, incluso, hasta la imprudencia:

> Los principales personajes y las familias de aquella sociedad solicitaron permiso para tenerme un rato en sus casas. Unos tras otros mandaban a rogar al gobernador que les permitiese tener el gusto de ver al niño cautivo. A ninguno se le negó el favor de que pudiera llevarme un rato. Fui conducido a la casa del respetable ciudadano Dn. Gregorio Calderón, quien tuvo la deferencia de instarme a almorzar con él (...) y me hallé en una reunión de 23 personas de la familia. *Todos a una me miraban*. Esto me disgustaba, hasta que me pareció insoportable. (...) Yo después con mucha instancia confese que las 22 miradas que se dirigían a mí a un mismo tiempo parecía que encontraban allí un ser extraño a los demás y que, siendo igual a todos, no podía sufrir que hiciesen conmigo lo que yo no hacía con nadie (p. 248, el subrayado es mío).

El gobernador tiene que intervenir pidiendo prudencia a los comensales, prohibiendo las miradas sobre el niño cautivo para que este pueda serenarse. Aquí, *del otro lado de la frontera*, Avendaño *sigue siendo* un personaje curioso, a ratos un ser angelical, pero todo el tiempo es un "otro" (Avendaño lo entiende bien: ellos lo miran como "un ser extraño a los demás") que, como tal, resulta inquietante y admirable. De este lado de la frontera la gente no lleva dádivas cuando visita al que fuera cautivo pero le ofrece un equivalente: "un patacón es para que lo gaste en alguna cosa útil para usted" (p.248), "todas las personas (...) creyendo que no era suficiente la atención que me dispensaban, tenían la bondad de ponerme en la mano una moneda antes de despedirme". También están dispuestos a pagar para ver al cautivo. Y, lo que es más interesante, Avendaño es exhibido nuevamente por su habilidad en la lectura: "me llevaron a la escuela, en la que causaba la admiración de todos cuando me oían leer con bastante regularidad" (p.249). En este caso, la escuela (y no el domicilio particular o el toldo) es el teatro al que Avendaño va a mostrar esa destreza poco común. El autor no ofrece una interpretación al respecto pero es evidente que lo sorpresivo del caso no es que un niño de su edad sepa leer (obviamente la lectura no funciona entre los blancos como un atributo mágico), sino que ese niño

que ha vivido entre los indios, que tanto sabe de ellos, que conoce sus costumbres y sabe de sus planes inminentes; ese niño que lleva consigo las marcas, la historia, el estigma de haber vivido en los toldos, *además sabe leer*, es decir, ha conservado el atributo máximo de la vida civilizada (en su contraste con la barbarie) el conocimiento de la letra escrita que, entre otras cosas, le facilita una elocuencia verbal a la vez útil y admirable (recordemos que durante su cautiverio en tierra adentro Avendaño ejercitaba la lectura en voz alta, de modo que la destreza oral ya estaba presente en el acto de leer para los otros). Indios y cristianos reconocen en él un mismo valor: Avendaño "sabe explicarse bien", dicen todos, porque no solo utiliza acertadamente las dos lenguas (y conoce bien las dos culturas) sino que es diestro en el manejo de la oralidad: sabe de costumbres, modos, maneras de pensar, actuar y decir aquí o en los toldos. Y este saber, precisamente, constituye un valor incalculable para indios y blancos ("yo lo pagaré con tal que lo cedas, porque lo necesitamos por su viveza y su clara explicación" (p.166), insiste otro indio al propietario de Avendaño en los toldos). Desde luego, Avendaño es consciente de este capital adquirido a través de una experiencia singular y costosa: saber hablar, saber leer y escribir, saber de dos mundos. Y por eso a lo largo de la obra se define a sí mismo frente a los lectores como un "cautivo letrado", acompañando siempre la fórmula con una explicación que acentúa su singularidad.

Sin embargo, conviene aclarar que el propio relato de Avendaño (y otros que veremos luego) testimonian que ese tipo de saber, *que solo poseen quienes conocen a fondo uno y otro lado de la frontera*, no es completamente excepcional. La literatura da cuentas de muchos otros personajes que transitan las dos culturas: entre ellos, los hijos de caciques que son enviados a estudiar a la ciudad con el objeto de regresar instruidos y mejor preparados para las negociaciones de su comunidad con los blancos. Por ejemplo, el hijo de Callvucurá es enviado a estudiar letras en la Escuela de Larguía, la escuela Catedral (más tarde su padre lo

manda con Urquiza); el hijo segundo del cacique Raihué, de la nación picunche –cuenta el mismo Avendaño– fue solicitado por Aldao para educarse a su lado "y que sirviera de reguel" (p.100). También otros cautivos aprenden la lengua y actúan como secretarios en las tratativas con los blancos, van y vienen con mensajes a la frontera (como Avelino, nombrado como un "indio castellano" y valorado por su destreza verbal, o como el doctor Macías, retratado por Lucio Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*). Existen también los indios que se civilizan tanto que prefieren quedarse a vivir con los blancos, como es el caso de Ramón Cañué-pong, también hijo de cacique, que es educado en la ciudad, hace la carrera militar, se convierte con el tiempo en un "excelente gramático" y propietario de una biblioteca exquisita. Desde luego, leer y escribir no es la norma entre los habitantes de los toldos, pero hay que decir que esto no constituye del todo una rareza entre ellos *y menos aún en la frontera*, donde los lenguaraces y los secretarios letrados ponen en ejercicio su saber (traducir, leer, escribir y también un saber inherente a la retórica del lenguaraz) y donde los papeles son necesarios para establecer relaciones y entablar comunicaciones con indios, aliados o enemigos, a la hora de enarbolar tácticas, llevar, traer noticias y estar informado.

Bajo el cielo de la pampa (lectura y complicidad)

Un poco antes de la fuga de Avendaño en busca del regreso a la civilización, este protagoniza junto a Manuel Baigorria otra de las escenas de lectura destacables en la obra. Se trata esta vez de un cuadro intimista, sin testigos, que transcurre en plena pampa pero lejos de las tolderías:

> Concluida esta importante conversación, sacó de su cintura un librito, que tenía el título *Historia de los Incas*. La letra era tan pequeña que la

escasa vista de Baigorria no le permitía leerlo, sino con mucho trabajo. Yo, gracias a el, me puse muy al corriente en la lectura. Así es que, recostados bajo un árbol, me entregó el libro, diciéndome:

—Vaya, malle, lee un rato, y nos iremos. Me agrada más oír que leer, porque la vista mía ya me resulta corta.

Yo empecé a leer y, después de un rato, nos pusimos en camino para nuestros reales (p.193).

En medio de la pampa, a cielo abierto y en secreto (el cautivo ha ido a escondidas, sin que su padre adoptivo se entere), Avendaño *lee en voz alta* para un auditorio exclusivo, amigable. No se trata esta vez de una lectura de tipo religiosa sino instructiva (y emotiva): se aprende sobre historia americana, podríamos decir; Avendaño y Baigorria leen sobre otros indios, de otras zonas de América, que en algo debían asemejarse culturalmente a los ranqueles, entre los cuales transcurre por esos días la vida de ambos lectores. Así que esta lectura amplía los horizontes de la historia personal y alimenta quizá algún sentimiento de identificación con los personajes del libro. Pero lo más importante, en este caso, es que la lectura sella un *momento de complicidad* entre estos dos hombres que aparecen de algún modo como maestro y discípulo: justo antes de tomar el libro entre las manos Baigorria le enseña a Avendaño los pasos a seguir para fugarse, los medios para engañar al indio, los modos de abordar la pampa y sobrevivir a sus peligros, al hambre, a la sed que acechan en el desierto. Y le enseña también a guardar silencio; concretamente, a no pronunciar su nombre en caso de que la fuga se frustre y el cautivo sea nuevamente atrapado. La *lectura intimista y placentera* sella ese pacto de amistad y complicidad y corona el trabajo de Baigorria, que es quien en todo momento ayuda al cautivo a encontrarse con su propio deseo de volver a casa y quien le marca el camino para que esta aventura pueda realizarse felizmente. En definitiva, puede decirse que en este caso es la lectura, concebida como práctica civilizada/ora, la que sostiene el deseo de volver y la identidad de origen (del blanco).

Vivir entre dos mundos

Resulta oportuno ahora detenerse brevemente en la biografía de Baigorria. ¿Quién fue este hombre y quién era en el momento de encontrarse con Avendaño entre los ranqueles? Desde la década del 30 Baigorria tiene un protagonismo creciente entre las filas del ejército unitario, en contra de Quiroga y la Federación. Combate durante esos años en Oncativo, El Morro, Chacón, donde tras sufrir una derrota el escuadrón completo del que forma parte es mandado fusilar por decreto de Quiroga. Baigorria se salva por los favores de un soldado que le facilita la fuga; el hecho determina su ida a los toldos en busca de refugio y, también, la firme determinación de seguir luchando desde tierra adentro por la caída de Rosas, que se ha convertido ya –y para siempre– en su más acérrimo enemigo. Entre los ranqueles Baigorria encuentra no solo aliados sino amigos e incluso una familia (el indio Llanquetruz lo adopta como a un hijo; más tarde, para consolidar su ascendiente y su poder sobre los indios, Baigorria se casa con la hija de un cacique). Durante más de dos décadas este hombre vive en los toldos y participa desde allí activamente en las luchas contra Rosas, capitaneando cristianos e indios en contra de las fuerzas federales, acompañando a los malones ranquelinos en sus correrías u organizando él mismo las invasiones a los puestos fronterizos (Punilla, El Tala, Achiras, entre otros).

Avendaño conoce a Baigorria en la década del 40 (recordemos que el cautiverio de aquél transcurre entre 1841 y 1849), es decir precisamente en esos años en que Baigorria protagoniza desde tierra adentro la lucha contra Rosas. Avendaño no es por entonces un crítico del régimen. Pero lo será después, al momento de escribir sus memorias, cuando ya conoció Buenos Aires y experimentó por sí mismo la arbitrariedad y la dureza de la vida en Palermo, donde Rosas lo tendrá recluido y a sus órdenes durante un tiempo prolongado, etapa a la que Avendaño denomina en el libro como "su segundo cautiverio". En esto coinciden tardíamente

las perspectivas de uno y otro, es decir en su crítica acérrima al rosismo: "Yo (...) juro morir primero antes de ser mandado por el déspota de Buenos Aires, usurpador del derecho de los pueblos donde nací", dice Baigorria.[5] Y más tarde recuerda la frase y la inscribe en el texto de sus memorias, ratificando así una sentencia que es a la vez una declaración de guerra y de principios (juro "no rendirme a nadie" (p. 81), confirma en otros párrafos).

Después de Caseros, Baigorria se convierte primero en aliado de Urquiza (que lo nombra Jefe de la Frontera Sud de Córdoba, donde permanece hasta 1861), y más tarde, decepcionado del caudillo, se pasa al ejército de Buenos Aires y combate en Pavón a favor de Mitre, quien para recompensar sus labores lo restituye en el cargo de Jefe de Fronteras (que había perdido al alejarse de Urquiza) asignándole el mando de las treinta leguas entre los fuertes de El Carrizal y 3 de Febrero. Allí permanece hasta el 68, establecido en la villa del Río Cuarto. Es ese el ámbito y la ocasión en la que emprende la escritura de las *Memorias*.[6] Como veremos luego, el saber leer y escribir de Baigorria es más bien rudimentario, pero le sirve no solo para componer sus memorias hacia el final de su vida sino para mantener mucho antes, durante el largo período en el que habita en los toldos, una profusa correspondencia con aliados y enemigos. Le sirve también, como lo dejan bien en claro las páginas escritas por Avendaño, para mantenerse informado a través de la lectura de periódicos mientras está en los toldos, o para deleitarse con los libros que allí mismo, entre los ranqueles, llegan a sus manos. Resta agregar que en 1871 Baigorria regresa a Buenos Aires con el título de Comandante de la Frontera Sud con asiento en Villa Mercedes, asignado por Emilio Mitre; llega a estar al mando del Regimiento de Guardias Nacionales y termina sus días prestando sus últimos servicios en los ejércitos nacionales, como asesor de la expedición que comandó el

general J. M. Arredondo e integró Roca como coronel (el cual habría aprendido a conocer esos territorios junto a Baigorria). Como es evidente, la vida de este hombre de frontera está marcada por la convivencia entre indios y cristianos y por los "pasajes" permanentes a uno y otro lado de la frontera.[7]

Ahora bien, me interesa en primer lugar recalar en una pregunta: ¿por qué escribe Baigorria sus memorias y por qué lo hace Avendaño? Podría decirse que este último escribe para dar testimonio de algo que vio y vivió, mejor dicho, de un saber adquirido a través de una experiencia que él distingue como singular (Avendaño es consciente de que "sabe" acerca de algo que la mayoría, para la cual él escribe, no sabe, y ese es su capital). Pero lo que se pone en juego en este caso es la búsqueda de una *validación* social *de ese saber* (y no la identidad del sujeto, como veremos que sucede con Baigorria). Es decir, *la escritura permite aquí exhibir y transferir* ese conocimiento singular y permite a la vez *reparar o corregir* los posible errores de las "relaciones" hechas por otros que opinan sobre el tema sin una experiencia como la suya:

> Me caen las lágrimas al recordar el pasado. Había sido una criatura desgraciada, destinada a una vida angustiosa. Y en el presente (1854) me encuentro muy feliz en medio de la sociedad (cristiana). Había perdido en esos años la esperanza de poder ver de nuevo a mi patria, a mis padres amados. No obstante, ahora me gusta recordar aquel tiempo, aquella gente y sus costumbres. He leído algunos escritos, algunos artículos que hablan de la historia y de las costumbres de los indios sin haberlos conocido de cerca, expresándose de una manera incompleta, insuficiente y adulterada. Espero expresarme aquí mejor (p 92)

Está claro que Avendaño no quiere volver al pasado sino capitalizar la experiencia vivida ofreciéndola como conocimiento. De hecho, puede decirse que –pese al modo como se expresa en el párrafo citado– a lo largo de la obra su escritura guarda una

cierta distancia emocional en la perspectiva del pasado, en el sentido en que no hay nostalgia de lo vivido, no se quiere retornar a ese tiempo (ni al lugar del pasado) evocado en las memorias, sino que el recuerdo se traduce netamente como experiencia y conocimiento.

En cambio, Baigorria *escribe para revivir* un pasado que constituye lo mejor de la vida vivida hasta el momento: "El coronel Baigorria, en la villa de Río Cuarto, a seis días del mes de mayo de 1868 no teniendo en qué distraerse se ocupa en recordar ligeramente su pasada y agitada vida (...)". Así comienza Baigorria sus *Memorias*: con una declaración de abulia que remite a la vida sedentaria del fortín en tiempos de bonanza; en el 68 Mitre ya lo había restituido al cargo de Jefe de la Frontera Sud de Córdoba y Baigorria pasa sus días en el fortín. Aunque se refiere a sí mismo en tercera persona, y se reconoce de este modo como personaje central de la aventura que esgrimen estas páginas, puede decirse que este hombre escribe en primer término para sí: escribe "para distraerse", declara él, o mejor *para volver al pasado y recuperar en él lo mejor de sí mismo*. Esto es, el recuerdo de la vida nómade de la frontera –expuesta a los peligros, los riesgos y la acción desenfrenada– y, con ella, *la identidad* de un sujeto que juega su razón de ser *entre dos mundos*: la vida civilizada (en la que nació y pasó su niñez y sus primeros años) y la barbarie (en la que creció, moldeó su carácter, su espíritu y su cuerpo). La *identidad de Baigorria se mueve "entre" esos dos mundos*: no pertenece por completo a uno ni al otro (o bien pertenece a ambos a la vez). Baigorria añora la civilización cuando está en los toldos, y la vida nómade y rústica que llevaba entre los indios, cuando está más cerca o comprometido con los proyectos del mundo civilizado y cristiano. Para decirlo brevemente, Baigorria es un *fronterizo* (y no un converso, porque nunca llega a cambiar una patria por otra), alguien *que pertenece a dos mundos y participa de dos culturas*: lo hace a través de la lengua, las costumbres y los códigos

que guían sus acciones y comportamientos, de acuerdo con una fidelidad emocional repartida por igual entre unos y otros. Ese es, podría decirse, el gran tema del relato y el verdadero motivo de la escritura: merodear el yo, tratando de responder/se: quién soy, adónde pertenezco, y en qué medida la experiencia y el saber adquiridos contribuyen a fundar una identidad anclada en la diferencia.

La frontera escrita (y revivida)

En la escritura de Baigorria la frontera emerge como un lugar sin retorno, como un espacio que una vez conocido y probado ya nunca más se puede abandonar. Por eso, trazando un paralelo con Avendaño, podría decirse que si en este último la *lectura* en voz alta permitió fijar la identidad del sujeto en su lugar de origen, es decir en el mundo civilizado, en el caso de Baigorria es la *escritura* la que afianza su pertenencia al mundo de la frontera.

La escritura ofrece un reducto simbólico, imaginario, desde el cual reavivar o afirmar –en épocas de quietud– esa *identidad sujeta al movimiento* y sin más ataduras que las que dicta la propia conciencia personal. *En la escritura –como en la frontera–* es posible *pasar* una y otra vez del recuerdo de todo aquello que el sujeto vivió entre los indios, a lo que había vivido antes entre los blancos o a lo que lo une a ellos (la niñez, pero también las alianzas con caudillos como Urquiza o Mitre, que lo colocan en un lugar de privilegio, de autoridad, en el mundo de la frontera), *pasar* de la nostalgia que asoma en el presente por esa vida vivida en la barbarie, a la nostalgia que solía asaltarlo en el pasado, cuando vivía en los toldos y de tanto en tanto necesitaba irse a la "invernada" para recordar su país. Se trataba entonces de recordar quién había sido Baigorria y quién era en ese momento. Allí hablaba con Dios, reflexionaba en soledad

y era precisamente "reflexionando" como llegaba siempre a la misma conclusión: que es "preciso sobreponerse a todo" (p.113), porque la fortaleza espiritual y física de Baigorria es una marca personal que lo distingue, lo sostiene y forma parte, también, de su identidad

> Cuando volvía de una invasión se quedaba siempre en la invernada y mandaba los muchachos a atender la familia a lo de Pichun, que se hallaba (a una) distancia como de cuarenta leguas. Repetidas veces de tantas que se quedaba, las unas de mes, quince días, veinte, a veces solo, sin tener más compañía que dos perritos y los caballos que cuidaba. En estos tiempos y algunos días en particular, al desaparecer la luz del día su espíritu se abatía recordaba su país, recordaba quién había sido y quién era en la actualidad triste. Empezaba por hacerle cargos a Dios y hablaba de este modo: Señor ¿hasta cuándo quieres probarme? ¿Qué no os costé yo lo que os costaron los demás? ¿Qué puedo hacer que no hicieron otros tantos a quienes perdonasteis? En estas y otras tristes reflexiones se ocupaba en algunos momentos en su soledad, pero: reflexionando que era preciso sobreponerse a todo, se arrojaba a una laguna que tenía inmediato, cuándo en verano y cuándo en invierno, subía en su caballo y tomaba de furia hacia un medano. Allí, teniendo su caballo de la brida, se ponía a cantar en la lengua hasta que a veces se quedaba dormido, esta era su vida hasta que llegó el cincuenta y dos, año en que el general Urquiza volteó al tirano (p. 113).

Mientras espera (y trabaja por) la caída de Rosas, la escena se reitera cada tanto, con ligeras variantes, en la vida real y en el relato. Resulta interesante cómo en ocasiones el memorialista ubica geográficamente ese y otros lugares a los que suele ir en busca de sí mismo después de haber pasado muchos días "errante" entre "los campos crudos" (esta es la expresión singular y me atrevería a decir poética de Baigorria para referirse a la pampa abierta), escapando de los enemigos políticos. Baigorria "subo a lo Alto" a contemplar el pueblo en el que nació. Sube a "pensar" (si necesita o no a su madre), a "recordar" (la infancia), a "sentir" (las emociones que le produce el contraste entre la vida presente y el origen entre los cristianos) y a preguntarse qué hacer o cómo seguir adelante:

Todo este espacio lo pasó en el lugar de Chischaque, cerca de su pueblo. Tomó por costumbre, día por medio, dejar a sus compañeros en donde habitaban y él se iba solo al Alto de Guejeda como de descubierta, en la altura más a propósito y que daba vista a San Luis; buscó un árbol a propósito donde subía cada vez que venía y pasaba la mayor parte del día teniendo a la vista su pueblo, los cerros y demás objetos que se había criado mirando desde su tierna infancia. ¡Oh, en aquellos momentos cuántos pensamientos asaltaban su tierno y dolorido pecho, vagando de conjetura en conjetura, como le sucede a todo errante! Baigorria, entonces y más antes había dado pruebas de valor y arrojo, pero entonces le abandonó considerando que si iba a ver a su madre, cuál sería el sentimiento de aquella amorosa anciana (al) ver a su hijo en ese estado (p.86).

La escena muestra a Baigorria tal cual es: *con el cuerpo en una parte* (las tierras bárbaras) y *la mirada en otra* (el mundo civilizado). En adelante, la identidad de Baigorria está definitivamente *escindida* entre esos dos mundos: si está entre los indios se va a lo alto a contemplar el pueblo en el que nació. Y si está en el pueblo y apremian los problemas con los blancos, se marcha a los indios, o bien recuerda y se reconoce a sí mismo como parte de otra familia, la de Llanquetruz, que fue el cacique que lo recibió y le dio cobijo en sus toldos cuando llegó a ellos por primera vez huyendo de las fuerzas de Quiroga que lo perseguían para matarlo. Allí Baigorria tiene hermanos (como Pichún) en los que confía y a los que defiende sin condiciones, son hombres que también confían en él, lo han escogido como líder y lo siguen adonde quiera llevarlos. La fidelidad a esta familia bárbara a la que no traicionaría jamás, así como la lealtad a los líderes que considera patriotas legítimos (lo fueron Paz y Lavalle, lo fue Urquiza hasta que vio en él a un traidor de su pueblo, lo sería finalmente Mitre) definen su *sentido del honor*, que es una noción presente y arraigada en Baigorria.

La escritura también sirve para afianzar ese honor, en tanto permite repasar las acciones que a lo largo de su vida lo hicieron, a sus propios ojos, "honorable". Esta perspectiva facilita una au-

tovalidación de sí mismo pero también va en busca de la *reputación*, que apela al reconocimiento que de esa honorabilidad deben hacer los otros. Aunque Baigorria no llega a publicar en vida sus *Memorias*, parece estar presente en él la imagen ilusoria de un lector que pueda encontrarse con su versión de los hechos vividos o, dicho de otro modo, que a través de su relato pueda asumir la interpretación que él mismo da a esos hechos, así como a los comportamientos que guiaron sus acciones. En este punto, se diría que *patriotismo y conocimiento* son los valores por los que Baigorria espera ser reconocido por otros. Pero ¿qué es la patria para Baigorria? La patria no remite a la "civilización" sino que está poblada por todo aquello por lo que luchó durante años, también por los aliados que tuvo y fue acumulando en el camino, entre los cuales están los indios amigos. *La familia política* (sic) de Baigorria, que se encuentra por igual entre indios y blancos, es su patria. A esa ley de alianzas personales, decididas con criterio propio, responde y es fiel este sujeto.

La prosa de un iletrado

Hay otro aspecto de la escritura de Baigorria que no conviene pasar por alto: se trata de la sintaxis, por momentos imposible, que hilvana su prosa. Una prosa muy cercana a la voz, a la oralidad, como por ejemplo cuando utiliza términos o expresiones de uso coloquial o que son giros de un modo propio de decir: "oblicuó para la derecha", "después del julepe", "crió fuerzas en su espiritu". Pero también una variedad de errores gramaticales en diversa escala que dificultan la comprensión del texto, como por ejemplo cuando olvida cambiar de sujeto en el paso de una frase a otra, o cuando omite el verbo principal de una oración e incluso el predicado completo. O también cuando escribe un término por otro que se le parece en la dicción y el lector de las *Memorias* solo puede entender la frase gracias a las peri-

cias de un editor que se ha encargado de reponer la palabra correcta prestando atención al contexto. En todos estos casos o bien la sintaxis o bien el uso gramatical parecen calcar cierta velocidad o, si se quiere, cierta economía de palabras que ordena el fraseo oral del que escribe. Incluso puede pasar, inesperadamente, de la tercera persona elegida a lo largo del relato para referirse a sí mismo, a la primera, y de inmediato a la tercera otra vez, creando una confusión en el lector, que tendrá que leer la frase más de una vez para entender si el sujeto de la acción ha cambiado o sigue siendo el mismo ("El indio *me* abolló a propósito después que no *pude* tomar de sentado; *lo* hizo acostar de espaladas y empezó *a echarle* (por) la boca. Pasaba algo y aunque fue largo espacio, no saciaba la sed", p.83, subrayados míos).

Sea porque los conocimientos de la lengua escrita que posee Baigorria son básicos y rudimentarios, o porque se ven afectados por la contaminación que produce el contacto prolongado con otra lengua (la araucana) que forma parte de su vida cotidiana y se alterna con el español, la cuestión es que la sintaxis resulta siempre enrevesada; responde a la precariedad letrada del que escribe pero es esto, precisamente, lo que hace apasionante la lectura del texto. Para decirlo de otro modo, las *Memorias* parecen recoger –si fuera esto posible– la textualidad de un iletrado. Motivo que lleva a Sarmiento en 1861 a denostar frente a Mitre la imagen de Baigorria por considerar que quiere "figurar en todo, y dictar leyes a pretexto de ser *un ignorante*". Desde luego Sarmiento no se refiere a la escritura de Baigorria pero sí a su competencia intelectual, que parece juzgar en relación con su educación y su destreza alfabética. Claro que no deja de llamar la atención que sea precisamente Sarmiento, el autor más admirado por Baigorria, quien profiere esta sentencia. Sarmiento, quien seguramente desconoce que Baigorria es un ferviente admirador del *Facundo*, no admite la disonancia entre el protagonismo político asumido por un personaje cuya injerencia entre blancos

e indios es muy grande y la destreza presuntamente rudimentaria de este hombre en relación con la lectoescritura.

Con todo, en las *Memorias* Baigorria casi se jacta de ese saber que, en buena medida, es el que le permite mantener el contacto con los aliados, desentrañar ardides de los enemigos y pergeñar las tácticas y lineamientos a seguir en medio de la lucha. *Saber leer y escribir* resulta crucial en el mundo que él transita y de acuerdo con el protagonismo que asume en la vida de fronteras. De hecho, las *Memorias* dan testimonio de una profusa correspondencia que va y viene entre los centros capitalinos, los fortines y tierra adentro, estableciendo contactos entre soldados, generales, indios e intérpretes. Algunos ejemplos: "Baigorria esa tarde misma despachó los chasques contestando la nota que había recibido y diciéndole a Videla lo esperase en Chischaque para que tuviese entrevista con Pichún y Painé y acordasen cómo iban a obrar. Al día siguiente contestó a La Madrid dándole cuenta de lo que había sucedido y se marchaba hacia San Luis y despacharon la comisión que Painé había iniciado" (p.93); "A los cuatro días de permanecer en aquella capital recibió una orden del jefe de estado mayor, en la que terminantemente le ordenaban se volviese a su cantón, haciéndole responsable. Baigorria contestó la nota diciéndole...." (p.136); "Baigorria, antes de salir el sol, recibió la esquela de Rumualdo y a las ocho del mismo día recibió otra de Micaela, hermana de Videla (...) Baigorria, en el bosque donde estaba, tomó el lápiz y contesta...." (p.63).

Como vemos, las cartas circulan en una dinámica de complicidades por momentos febril. Baigorria *escribe y también lee* para sí mismo o, en voz alta, para los otros a los que debe hacer conocer noticias o disposiciones de los superiores. Asume en estos casos el rol de un *intermediario de lectura* que debe leer, traducir, hacer entender y a veces persuadir a un auditorio que no está dispuesto a acatar fácilmente las disposiciones o las ordenanzas que recibe: "Baigorria se aprovechó de leerles esta

carta en medio de la reunión [...]. Todos adhirieron a la opinión de Baigorria". "y el pobre Baigorria tenía que allanar todas las dificultades que se le presentaban, y como para el caso era solo, porque nadie conocía el lenguaje y el modo de ser de los indios [...]" (p.93), "Baigorria se hallaba entre la espada y la pared". De paso, el protagonista de las *Memorias* se encarga de relatar el *trabajo* que implica *estar en el medio*. Ese trabajo consiste en conciliar perspectivas diferentes que responden a modos disímiles de ver el mundo, a culturas disímiles. Baigorria dice conocer "cómo eran los indios", "el modo de ser de los indios"; *su saber* radica en ese conocimiento y también en el manejo de la persuasión (que se hace factible porque, Baigorria lo enfatiza una y otra vez, él *sabe cómo son*). Este es su saber singular. Y esa competencia es la que posibilita las alianzas: concretamente, llevar las tropas de la indiada bajo el mando del líder de turno al que Baigorria elige como aliado.

Ahora bien, volviendo a la cuestión específica de la lectura, hay que decir que en cierto nivel estamos ante un lector diestro. Baigorria es un intérprete astuto de los textos que llegan a sus manos y no se deja engañar por los ardides de los enemigos. Por una parte, conoce la grafía y la firma de los aliados. Este saber le permite despejar dudas acerca de la falsedad o no de una carta caída en sus manos, que podría ser una trampa para que él se decida a abandonar los toldos camino a San José, en cuyo trayecto iba a ser asaltado ("recibió Baigorria una nota de Victorica, ministro de la guerra, y una carta del general Urquiza, su amigo. Coliqueo todavía desconfiaba, dudaba fuese la firma de Urquiza. Baigorria le dijo: yo la conozco, es la firma de él" (p.139). Baigorria sabe reconocer la firma y, también, desarmar los ardides de los letrados que (por escrito) se valen de mentiras para trabajar en su contra, intentando enfrentar a los aliados. Vale la pena detenerse en este último caso:

En el tiempo que se quedó solo, D. Juan Manuel de Rosas, viendo que (nada podía conseguir, hizo una de las que siempre acostumbraba, pero le salió erra-

do su pensamiento. Mandó como incógnito una nota para el comandante de Bahía Blanca en que le decía: no tenga cuidado por Baigorria, él esta con nosotros y solo espera lograr la cabeza de Pichón y Painé para venirse. Como estaban de acuerdo, tomaron en el Azul a los conductores de la nota. La leyeron como para que los indios oyesen y no les dijeron nada. Los indios del Azul se supieran esto: hicieron volar un chasque a lo de Pichun. A la llegada de este hicieron una reunión, donde el enviado impuso a todos el acontecimiento porque había sido mandado de los caciques. Baigorria lo escuchó, pero se calló. Regresaron de la reunion y al llegar a sus toldos, Pichún le dijo: Cumpa, más antes he tenido en contra tuya dos delatos, no lo habría creído, pero ahora sí lo creo, refiriéndose todo el acontecimiento (p.110)

Lo que sigue a esta escena es el relato de cómo Baigorria logra revertir las consecuencias de la carta enviada por Rosas. Es decir, logra que Pichún vuelva a confiar en él después de las dudas que le había infundido la misiva. ¿Qué hace Baigorria? Simplemente se llama a silencio y decide no escuchar los consejos de las mujeres y los indios amigos que lo previenen sobre la necesidad de huir de las tierras de Pichún porque en ellas le aguarda una muerte inminente. Por el contrario, Baigorria no se esconde sino que (literalmente) ofrece el cuerpo para salvar su honor: "Baigorria se levantó, y sin despedirse se dirigió a su toldo, que estaba inmediato. El (pudo montar) en su caballo de pelea, [...] y haberse salvado del peligro que le amenazaba pero en aquellos momentos la constancia y el honor superaron." Baigorria se pasa el día y la noche acostado boca arriba en medio del toldo, con "sus armas en el cuerpo", "el poncho en el brazo" y su compañera al lado llorando los riesgos a los que su hombre se expone. Es decir, frente a las mentiras de Rosas, Baigorria ofrece al indio –como única verdad– la presencia física, su permanencia en el lugar. "prefiero ser asesinado que ir a entregarme dándome el nombre de cobarde", dice a los amigos. La estrategia surte efecto: la actitud de Baigorria convence al indio de su lealtad. Al día siguiente lo manda llamar para decirle que ha decidido dejar atrás los enojos y sospechas y pedirle que sigan juntos, respe-

tando el pacto de amistad que hacía tiempo había sellado la relación de Baigorria con su padre, el cacique Llanquetruz.

La letra del poder (a dos lados de la frontera)

La imagen preponderante de un Rosas letrado emerge –como veremos– en varios textos que narran la vida en la frontera. Por cierto, la trampa urdida por Rosas para enfrentar a Baigorria con sus amigos a través de una misiva que infunde sospechas entre los aliados es similar a la que usa –también con resultados fallidos– con Mariano Rosas. El caso es contado por Lucio Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*.

Tras haber sido tomado como cautivo, Mariano había pasado varios años como peón de la estancia en el Pino, propiedad de Juan Manuel de Rosas, quien lo hizo bautizar, le dio su apellido y le enseñó las tareas del campo. Cuando se le presentó la ocasión, el indio se fugó y volvió a los toldos. Al poco tiempo de su llegada recibió un importante regalo de Rosas (yeguas, vacas tropillas de overo, prendas de plata, yerba, azúcar, tabaco, papel y ropa fina, entre otras cosas) y una esquela cordial y aduladora en la que aquél le escribía así:

> Mi querido ahijado: no crea usted que estoy enojado por su partida, aunque debió habérmelo prevenido para evitarme el disgusto de no saber qué se había hecho. Nada más natural que usted quisiera ver a sus padres, sin embargo que nunca me lo manifestó. Yo le habría ayudado en el viaje haciéndolo acompañar. Dígale a Piné que tengo mucho cariño por él, que le deseo todo bien, lo mismo que a sus capitanejos e indiadas. Reciba ese pequeño obsequio que es cuanto por ahora le puedo mandar. Ocurra a mí siempre que esté pobre. No olvide mis consejos, porque son los de un padrino cariñoso, y que Dios le dé mucha salud y larga vida. Su afectísimo, Juan Manuel de Rosas.
>
> Esta cartita meliflua y calculada –acota Mansilla– llevaba un apéndice insignificante al parecer:
>
> Postdata. Cuando se desocupe, véngase a visitarme con algunos amigos (p.289).

Mariano recibe la carta y la dádiva. Tras pensarlo a solas y deliberar con otros qué debía hacer, "juró no moverse jamás de su tierra" (p.289), asegura Mansilla.

El relato puede inscribirse en una serie literaria más extensa que muestra a Rosas como un letrado perverso cuyo poder y artimañas se proyectan a ambos lados de la frontera, y que se vale de la escritura para urdir sus trampas, estrategias y métodos de tortura más sofisticados. De hecho, también Avendaño dedica algunas de las páginas más interesantes de sus *Memorias* a describir su propia experiencia con el gobernador. Cuando el cautivo llega a Palermo después del largo viaje por la pampa, antes de recibirlo en su despacho es enviado por Rosas a la Legislatura, para asistir a la lectura extenuante del mensaje anual que durante una semana completa se lleva a cabo en la sala de Representantes: "Y todas las tardes era conducido a la barra para oír el mensaje, cuya lectura duró ocho días, días que se habían declarado festivos, tan solo porque al 'pillo' se le había antojado escribir mucho para hacer leer demasiado" (p.256).

Puede decirse que Rosas somete a Avendaño a un método de ablande que consiste en demostrarle su superioridad; más aún, una supremacía absoluta sobre el otro, a través de la cual le impone su autoridad y su norma. Lo interesante es que *lo somete a través de la lectura* de un discurso suyo, igual que lo hacía en esos mismos días, en privado, con su propio sobrino recién llegado de un viaje por Europa y por África, adonde había sido enviado por su padre para sacarlo de escena ("mi amigo, cuando uno es sobrino de don Juan Manuel de Rozas, no lee el Contrato social, si se ha de quedar en este país; o se va de él, si quiere leerlo con provecho").[8] Mansilla visita a su tío en Palermo y este lo convida con los siete célebres platos de arroz con leche y el mismo discurso interminable al que hace referencia Avendaño.[9] Rosas está a punto de perder el poder pero no las mañas: "Me miró y me dijo: —¿Has visto mi Mensaje? "Su Mensaje?" –dije yo para mis adentros– "¿Y qué será esto? "(...) "¡Qué

¿no te han hablado en tu casa de eso? (...) pues no has leído una cosa muy interesante; ahora vas a ver". Rosas "acomodó simétricamente los candeleros, me insinuó que me sentara en una de las dos sillas que se miraban, se colocó delante de una de ellas de pie y empezó a leer desde la carátula" (p.67).

Lejos de convocar el placer, en esta escena descripta por Mansilla la comida y la lectura constituyen un suplicio. Podría decirse que Rosas castiga así al viajero –lector de Rousseau– que osó salir de la patria cuando su tío estaba en el poder. Lo castiga y también lo alecciona acerca de quién tiene el poder, quién domina, *hasta el final*, la escena pública y privada en el Buenos Aires de 1851; es decir, se trata de enseñar (al joven Mansilla, en este caso) quién dispone de los tiempos del otro, de su quehacer y de los textos que puede o debe consumir. Significativamente, el método que Rosas utiliza para la tortura es la lectura en voz alta, solamente interrumpida de tanto en tanto para dar explicaciones acerca del contenido del discurso. Así que la lectura implica (e impone) varias cosas: por un lado, una pedagogía impuesta con saña y sin concesiones, también *una teatralización de la palabra (santa) del poderoso*, su puesta en escena (en la Legislatura hay un *mediador* que lee lo que ha dictado el gobernador; en la casa es él mismo el que se presenta como un lector en voz alta al que resulta imposible dejar de oír). Así, la lectura tiene que ver precisamente con una didáctica que reclama acatamiento absoluto, obediencia por parte del que escucha. En definitiva, la lectura teatraliza y ratifica (literalmente) la voz irrefutable de la ley.

En el caso de Avendaño, después de la lectura oída en la Legislatura viene el interrogatorio acerca de lo que este sabe, por haber vivido entre los indios ranqueles (enemigos declarados de Rosas), acerca de la diversidad de sus costumbres: si saben sembrar, qué siembran, cómo lo hacen y para qué, etc. Se trata de *saber del otro*: saber sobre lo que los otros saben; *saber más para dominar mejor*. Por eso Rosas quiere saber de los ran-

queles tanto como de su interlocutor: "¿—Y vos sabés hablar bien la lengua? (...) Sabés leer y escribir? (...) Dónde aprendiste a leer? Y de qué era el libro que te dio (Baigorria)? (pp.257-8). Rosas quiere saberlo todo acerca de la competencia intelectual y la destreza alfabética de los enemigos, los aliados e incluso de los que no integran, definitivamente, uno u otro bando. Quizá sea en castigo a ese saber leer de Avendaño que Rosas decide incorporarlo al ejército de Palermo, en lugar de mandar al cautivo de regreso a la casa de la que había sido arrancado por los indios desde hacía ocho años. A esta estadía en Palermo Avendaño la denomina su "segundo cautiverio", calificando así de salvaje el proceder del gobernador.

En definitiva, la escritura y la lectura emergen en estas representaciones como aliadas incondicionales del poderoso. Se trata de un recurso indispensable para mantenerse en el poder y extender sus dominios. Desde luego, no hay ni sombra en los textos aludidos de un Rosas iletrado sino, por el contrario, se impone la imagen de un político que maneja diestra y eficazmente la palabra escrita. Si Baigorria o cualquier otro enemigo puede vencerlo ocasionalmente, *desbaratar el juego de las misivas engañosas* que se tienden como telarañas hasta los toldos, es porque conoce los códigos (de la cultura letrada) y sabe jugar el juego.

Lo que demuestran todos estos casos es que gana el que sabe más. O para decirlo de otro modo, *gana el mejor intérprete, el buen lector* que no se atiene solamente al texto literal sino que sabe descifrarlo (incluso en su materialidad: reconocer las letras, las grafías, distinguir las firmas falsas de las verdaderas es parte de una competencia necesaria). De lo que se desprende que *saber leer resulta crucial para la sobrevivencia de los líderes políticos, a un lado y al otro de la frontera*. Por eso las misivas, las relaciones, los mapas, las proclamas, las escrituras ligadas a la guerra (partes de operaciones o boletines y telegramas) *forman parte de la actividad diaria de la frontera*, cuya

acción se despliega no solo en la lucha cuerpo a cuerpo, a favor o en contra del indio, sino también en este trajín de papeles que intercambian unos y otros.

Baigorria es consciente del poder de la palabra escrita y de la necesidad de contar con ella como una destreza imprescindible para la lucha y la sobrevivencia. Por eso cuando se decide a dejar los toldos para regresar a la civilización adonde va a encontrarse con Urquiza, recientemente triunfador en Caseros, prefiere *eludir los secretarios letrados y escribir personalmente, con su propia letra*, una misiva en la que declara la adhesión al nuevo gobierno y se pone a sus órdenes. "Baigorria (se dispuso a) contestar la nota del general Urquiza. Corro se le ofreció que él se la haría. Baigorria le dijo: mi amigo, le doy las gracias, a usted no le he de tener siempre a mi lado, y yo *quiero hablar mi lenguaje*. Baigorria escribió con trabajo una pequeña nota de mala letra y sin ortografía ninguna, concebida en estas palabras..." (p.114, el subrayado es mío).

En esta escena (y a lo largo del libro) *Baigorria elude los secretarios*, aunque sean ocasionales como aquí. Prefiere escribir por sí mismo la carta, en parte porque de ese modo se asegura el control de la situación y el dominio de la letra. Pero también –y esto me interesa subrayar– porque siente que de esta manera vuelve a conectarse mejor con su lengua de origen, el español. Inversamente a lo que podría esperarse, este sujeto no concibe la escritura como una destreza que se adquiere *después* del manejo diestro de la oralidad; por el contrario, a Baigorria la escritura le permitiría volver a recuperar la lengua materna, olvidada o desdibujada en su memoria (eso es lo que él teme) por falta de uso frecuente. Saber escribir facilita entonces no solo el contacto epistolar con el otro, la posibilidad de establecer alianzas o descifrar mensajes, sino que permite mantener el vínculo con lo más primario, lo más recóndito del pasado personal: en este caso, la lengua adquirida en la infan-

cia y, con ella, la cultura civilizada cuya falta de uso podría poner en riesgo la propia vida.

Escritura y conquista

Quisiera ahora detenerme en otro escritor y en otro texto autobiográfico que remite al mundo de la frontera y las relaciones entre blancos e indios. Se trata de Mansilla, autor de *Una excursión a los indios ranqueles*, publicado primero como folletín en el diario *La Tribuna* (20/5/1870 al 7/9/1870) y, tras su éxito entre el público, como libro (ese mismo año), que se convertirá en un clásico de la literatura argentina.[10] Me interesa el caso porque, en muchos aspectos, está en sintonía con los otros analizados hasta aquí: Mansilla transita esa misma frontera candente del Río Cuarto que es la que atraviesa Avendaño cuando se fuga y la que cruza una y otra vez Baigorria en sus correrías. Claro que no se trata esta vez de la perspectiva de un cautivo, ni de un jefe fronterizo que vive su vida entre dos mundos y dos culturas, sino de un letrado que incursiona ocasionalmente en los toldos y deja su huella no solo en la relación de los ranqueles con el gobierno (de Sarmiento), sino también en el nuevo trazado de la línea de frontera. En este sentido, podemos hablar de Mansilla como otro tipo de intermediario, de *mediador cultural* que ejerce con destreza entre los indios una peculiar forma de diplomacia.

Mansilla logró correr la línea de frontera que iba del Río Cuarto hasta el Quinto, recuperando así al territorio civilizado unas veinte o veinticinco leguas que alguna vez le habían pertenecido.[11] Durante ese período funda también nuevas guarniciones y levanta poblados en las cercanías del nuevo fortín, no obstante lo cual vuelve a Buenos Aires (después de más de un año de estadía en la frontera) sin el título de coronel y con una reprimenda del gobierno por haber emprendido la excursión a los ranqueles sin aguardar la venia presidencial.[12] Es entonces,

en el lapso que media entre su destitución del cargo militar y la búsqueda de nuevos horizontes políticos, cuando escribe y publica el libro que lo convierte definitivamente en escritor.

Ahora bien, en esta oportunidad me interesa focalizar la actuación de Mansilla en la frontera (sin detenerme en el análisis de *Ranqueles*), donde no solo despliega una actividad militar que incluye las directivas y órdenes a los subordinados, los desplazamientos y avances hacia el Río Quinto, sino también una profusa y persistente actividad de escritura que contempla o bien la correspondencia cotidiana con los superiores (al ministro Gainza o al Gral. Arredondo), con los caciques o interlocutores indígenas (en particular Mariano Rosas y sus consejeros), o bien la escritura de partes de operaciones, misivas a los soldados que lo acompañan y también el bosquejo de planos y mapas que van delimitando el avance sobre las zonas recorridas. Quiero decir que *el papel y la pluma* son parte fundamental del *bagaje del viajero en la frontera*, porque la conquista del territorio debe realizarse a través de un circuito doble que implica el asentamiento en el lugar (su toma de posesión), y la apropiación a través de la palabra escrita, que ayuda a fijar posición en la zona: "Ya está ocupado el río Quinto. Ya flamea en aquellas soledades el estandarte de la civilización y siguiendo los preparativos para la expedición pronto flameará en la misma morada de los bárbaros", escribe el 21 mayo de 1869 –desde Río Cuarto– al Coronel Martín de Gainza. Mientras, felicita a través del diario local a los soldados de su guarnición –protagonistas de la gesta en Río Quinto– que siguieron al pie de la letra y a distancia todas las indicaciones que su coronel les enviaba por escrito durante los días en que una enfermedad lo retuvo en Río Cuarto. "Soldados: Os felicito por vuestro feliz arribo al río Quinto, donde tremolan al fin las banderas de la civilización. Pronto estaré a vuestro lado, porque deseo participar de vuestras penurias y desafiar con vosotros los peligros y las intemperies...", escribe Mansilla al día siguiente de la misiva anterior.[13]

Como en estos casos, Mansilla anota en la correspondencia diaria las conquistas parciales, los planes, los avances o las decisiones inminentes, así como el esfuerzo presupuestario que implica cada avanzada. Es decir, por una u otra causa, Mansilla escribe permanentemente: "Son las cuatro de la mañana, y acaba de llegar un chasque que me hace llegar el gobernador de Córdoba enviándome el Mensaje del presidente, que aún no he podido leer pues estoy escribiendo desde las ocho de la noche", anota en carta a Gainza en mayo del 69. Mansilla escribe en todas partes y a todas horas. Y esta actividad febril de escritura resulta a ratos agotadora para sus corresponsales: "No tengo el coraje ni el tiempo para contestarle a todas sus cartas, protestas, informes, planos, etc.", se queja el ministro en carta a Arredondo.

Pero Gainza no es el único en confirmarnos esa imagen de un Mansilla tan imbuido en las acciones militares como en las relaciones de escritura. Y en este sentido, quisiera detenerme en la caracterización que hace un contemporáneo suyo que, en viaje y de paso por el lugar, visita al coronel y deja un testimonio singular que nos permite acercarnos un poco más al escenario y la cotidianeidad del escritorio de Mansilla en la frontera:

> No había caminado cuatro pasos en las calles del Río Cuarto, cuando se me presentó uno de los ayudantes de Mansilla: él lo enviaba para que me condujera a su alojamiento. Lo encontré afectuoso, bien puesto, bien plantado, quemado por el sol, con la piel curtida por el aire del desierto. Las mesas de su oficina, cubiertas de libros y de planos, y dos escribientes que pluma en mano esperaban órdenes, me hicieron comprender que mi colega de redacción en diario que no circulaba a fuer de sensato, estaba en plena actividad.[14]

El testimonio de Estrada es valioso porque enfoca de una manera singular lo que podríamos denominar *el improvisado escritorio de campaña* en el que Mansilla lee, escribe, imparte órdenes o recibe a los lugareños cuando está en la frontera, desplegando así una enorme versatilidad en el manejo de la oralidad, aspectos todos que conforman la escenografía que con-

nota al "personaje" Mansilla. Ese escenario contrasta notablemente con otro bastante más conocido por los lectores, el *gabinete atestado de libros dentro de la casa*, descrito pormenorizadamente en varias de las célebres *causeries* publicadas en el diario *Sud América* hacia fines de la década del 80 ("Si dicto o escribo", "Impaciencia y curiosidad", "De cómo el hambre me hizo escritor"). El pasaje de un escenario a otro permite avizorar un cierto deslizamiento en la trayectoria profesional de Mansilla, que tras la experiencia de la ida a los ranqueles dejará atrás primero por un tiempo su carrera militar para abocarse más a la literatura y la política.[15] Puede decirse que el punto de engranaje de ese corrimiento (de lo militar al terreno de la política y de la literatura, más estrictamente) está dado por la relevancia de *Ranqueles*. Con la publicación de la obra en 1870 Mansilla se convierte en un escritor consagrado: quiero decir que ya no es solo un hombre público vinculado a la prensa sino *el autor de un libro* que intenta inscribirse en el repertorio de la literatura nacional (digo que lo intenta porque a lo largo de las páginas de *Ranqueles* Mansilla compite con los saberes que esgrimen *La Cautiva* o el *Facundo* y disputa así una autoridad en la escena literaria). Creo que este hecho está en relación directa con el aprendizaje, la experiencia y el protagonismo público adquiridos en la frontera.

Si bien –hasta donde sabemos– Mansilla escribe *Ranqueles* recién cuando está de regreso en Buenos Aires (es decir cuando se está tramitando el juicio de destitución de su cargo militar y busca un nuevo protagonismo a través de la prensa) es en la frontera donde encuentra el tema y los argumentos para escribir su libro. Y es en la frontera donde *ejercita la escritura como un desafío de conquista* (aunque se trate en ese caso de una conquista militar). Allí aprende a escribir ya no "para matar el hambre" sino para conquistar territorios, de una manera análoga a como intentará ganarse el aplauso de un público capitalino y mayoritario, en el trecho que va de la resonante publica-

ción de *Ranqueles* a la de los otros cinco volúmenes que entre 1889 y 1890 reúnen las igualmente célebres *causeries* previamente publicadas en el diario *Sud América*. Los críticos podrán objetar más o menos la preponderancia literaria de su obra, podrán también objetar hasta qué punto ese saber "exclusivo" esgrimido por Mansilla en *Ranqueles* como auténtico ("porque él estuvo allí y vio y probó") es atendible y legítimo.[16] Pero mientras críticos y colegas cuestionan o ponen en consideración la perspectiva del autor, el público lo celebra y espera con entusiasmo sus nuevas producciones. El éxito del folletín es un logro que, en buena medida, Mansilla obtiene gracias a su experiencia de vida en la frontera. Tanto como lo había hecho desde la redacción de los periódicos o como lo haría más tarde desde el gabinete doméstico, desde aquel rústico escritorio de campaña Mansilla fortalece y entrena *el saber del escritor* que, sin llegar a ser "popular", logra convocar el interés de ese lectorado amplio y diversificado que hacia el 80 y 90 lee los periódicos y espera encontrar en ellos su cuota de "entretenimiento".

Las bibliotecas de la barbarie

Una última cuestión: si como he tratado de demostrar hasta aquí la frontera proyecta un espacio de circulación y producción de la letra escrita, también es un ámbito que alberga lectores y lecturas inesperadas, libros, archivos y hasta bibliotecas que acortan las distancias entre el mundo bárbaro y la civilización. En este sentido, es conocido el caso de Mariano Rosas, que en los toldos guardaba su propio "archivo" (munido de "notas oficiales, cartas, borradores, periódicos", cuenta Mansilla, p.337) y estaba bien enterado por *La Tribuna* de las últimas novedades políticas, información que le resultaba fundamental para decidir la conveniencia o no de las tratativas y los pactos que le ofrecían los blancos. Podríamos citar muchos otros ejemplos de lectores que han cruza-

do la frontera o permanecen en ella acompañados de libros y escritos: generales que van a la guerra provistos de bibliografía, pequeñas bibliotecas ambulantes, cartas, plumas y papeles e incluso a veces de una imprenta móvil que permite tirar, a medida que la tropa avanza hacia su flanco, los boletines y los sueltos con los que se procura avivar el ánimo de la soldadesca y mantenerla informada. Pienso, sin dudas, en el rol que le tocó jugar a Sarmiento junto a Urquiza en la campaña por la caída de Rosas. Pero también es posible visualizar muchos otros lectores (y situaciones de lectura) en otros contextos impensados: J.A. Roca leyendo libros militares durante la guerra del Parguay, o bien el propio Lucio Mansilla leyendo a Platón mientras cruza las pampas a lomo de mula, camino a los toldos de Leubucó.

Entre esa diversidad de referencias (de la cual los nombres citados ofrecen solo algunos pocos ejemplos de una serie que sin dudas podría extenderse), la imagen quizá más fascinante de la lectura asociada a la vida bárbara y el trajín de la fronteras la proporciona una vez más Manuel Baigorria: leyendo a solas en un toldo, apartado de blancos e indios, los libros que éstos le traen en el botín cuando vuelven del malón. Aunque el propio Baigorria nada dice al respecto en sus *Memorias*, el dato lo confirma Avendaño (cuando se refiere a los periódicos que comparte con el cautivo mientras este está en tierra adentro) y poco después Zeballos, que ofrece la caracterización más entusiasta de Baigorria como lector y también como propietario de una singular biblioteca con techos de adobe, en la cual guarda celosamente los libros que consigue gracias a los indios y entre ellos su favorito:

> [Baigorria] no era sanguinario, ni codicioso, ni ladrón. Era capitán caballeresco de la horda salvaje y su botín consistía siempre en potros, libros y diarios. Coleccionaba especialmente libros en su casa, y como era querido de los indios, después de cada invasión, en que habían saqueado pueblos o estancias, le llevaban regalos de abundantes impresos como cariñoso agasajo. En 1880 he oído recordar en Belgrano, al general Saá, el embrión de biblioteca

que conoció en la casa de Baigorria entre los ranculea. Tenía un ejemplar con falta de hojas del *Facundo* de Sarmiento, que era su lectura favorita y lo apasionaba, como que se refería a la guerra en que él había actuado contra Quiroga. Este libro, según decía Baigorria a Saá, le había sido regalado por un capitanejo que saqueó una galera en la villa de Achiras. Baigorria se había hecho construir un rancho de barro y paja, en sitio lejano de la toldería de Paine; cultivaba allí a solas sus instintos civilizados y consagraba sobre todo un especial interés a los diarios que lo imponían de la política argentina (p.73).

Resulta fascinante esta imagen de Baigorria que se presenta aquí como una suerte de Robinson americano que lee a solas y en plena pampa, nada más y nada menos que el *Facundo* de Sarmiento, su libro preferido. En esta caracterización Baigorria aparece como un lector apasionado que viene a cumplir con creces las expectativas de Sarmiento, cuando afirma que su libro se ha convertido en "un mito como su héroe", porque es leído con fruición de una punta a otra de la república, convertido así en un libro "manoseado y despanzurrado de tanto leído". [17]

Quizá si Sarmiento hubiera podido situar la figura de ese lector ideal, no habría encontrado a nadie mejor que a Baigorria: un lector que garantiza, efectivamente, la presencia del libro de Sarmiento "en todas partes"; esto es, más allá o más acá de la frontera, e incluso atravesándola en el recorrido que hacen los indios cuando vuelven del malón. En esta anécdota *Facundo* atraviesa las fronteras de la manera más imprevisible: como botín de guerra, insisto, para ir a parar a las manos de ese lector cuasibárbaro que resulta Baigorria en la semblanza trazada por Zeballos. Lector bárbaro para un libro bárbaro, podría decirse. En tanto el *Facundo* es amonestado por sus excesos y sus desmesuras, aun entre los interlocutores que comparten con el autor una misma ideología política. Hay que destacar que si esta imagen resulta fascinante, también, es porque vuelve a poner en primer plano la *complicidad* de Baigorria con la indiada, que es la que habilita en tierra adentro el ejercicio

de una práctica civilizada: la lectura, solo realizable gracias a la colaboración de los indios (que roban o saquean para el amigo). Una vez más la literatura ratifica que libros, escritos y lectores, de cualquier tipo que sean, atraviesan las fronteras de la "civilización" y la "barbarie" mostrando la contaminación que suele acercar –indefectiblemente– esos opuestos. Cuestión sobre la que, dicho sea de paso, podría ilustrarnos largamente una buena lectura del *Facundo*.

Notas

[1] Estanislao Zeballos, *Callvucurá y la dinastía de los Piedra*, Buenos Aires, CEAL, 1981, p.7.

[2] La biografía de Meinrado Hux agrega a esta historia otro capítulo sobre el que valdría la pena extenderse: de origen suizo (n. 1921), Hux se ordenó como sacerdote en su país natal, donde había seguido estudios teológicos y humanísticos, y viajó a la Argentina en 1948, para colaborar con el grupo fundador de la Abadía de Santa María de Los Toldos, provincia de Buenos Aires. Su cercanía con los descendientes de la tribu de Coliqueo y los pobladores de la ciudad de Los Toldos, que conocían poco de sus antecesores, le despertó el interés por la investigación histórica.

[3] Pienso, en lo que respecta a los letrados, en los préstamos y resonancias entre el libro de Zeballos y el de Avendaño, cuestión que daría lugar a un análisis pormenorizado que excede los límites de este trabajo.

[4] Santiago Avendaño, *Memorias del ex cautivo Santiago Avendaño (1834-1874)*, recopilación de P. Meinrado Hux, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2004, p 162. Todas las citas al autor corresponden a la presente edición.

[5] Manuel Baigorria, *Memorias*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1975, p 73. En adelante, todas las citas corresponden a esta edición. En la misma, el texto está precedido por un "Prólogo" de Félix Luna y una "Cronología comentada" de J. A. de Diego, que ofrecen un panorama bastante detallado de la biografía del personaje, al tiempo que remiten a una considerable bibliografía.

[6] Las *Memorias* de Baigorria se publican por primera vez en la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* en 1938, pp.479-601.

[7] Cristina Iglesia ha trabajado sobre estos sujetos de frontera desde la perspectiva del *Facundo* de Sarmiento: ver su artículo "La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento", en Cristina Iglesia, *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp.65-76.

[8] Lucio V. Mansilla, "¿Por qué?", en Cristina Iglesia, Julio Schvartzman y colaboradores, *Horror al vacío y otras charlas*, Buenos Aires, Biblos, 1995, pp.25-59.

[9] L. V. Mansilla, "Los siete platos de arroz con leche", *op.cit.*, pp.59-72.

[10] El folletín se publica en el diario *La Tribuna* entre el 20 de mayo y el 7 de setiembre de 1870, quedando inconclusa la narración. Ese mismo año se publica el libro, en el que Mansilla completa el relato con el agregado de cuatro cartas finales y un epílogo.

[11] Cf Carlos Mayol Laferrère: "En realidad, desde la óptica puramente militar, se trataba de la reconquista de una amplia región que durante más

de un lustro –entre 1857 y 1863– había estado ya bajo el control del Estado argentino. En aquella última fecha, la persistente y poderosa ofensiva ranquelina obligó a las tropas destacadas en el fuerte Tres de Febrero, sobre el Río Quinto, a replegarse y regresar a los cantones del Río Cuarto" ("El coronel Lucio V. Mansilla y la ocupación del Río Quinto en 1869. Avance de la Frontera Sud y Sud Este de Córdoba", *Congreso nacional de Historia sobre la Conquista del Desierto*, celebrado en la ciudad de General Roca del 6 al 10 de noviembre de 1979, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 3 Tomos, 1980, pp.83-135, p.89)

[12] Mansilla marcha hacia los toldos con una autorización provisoria del GRAL. Arredondo. Pero después de la partida llega la orden del GRAL. Emilio Mitre anulando la licencia concedida. Tras ser destituido de su cargo y tras habérsele iniciado un juicio militar, Mansilla regresa a Buenos Aires y publica en *La Tribuna* el folletín de *Una excursión al los indios ranqueles*. Puede decirse que el relato le sirve en parte como alegato personal, para narrar ante un público numeroso la aventura extraordinaria que acaba de protagonizar, mostrándose así, una vez más, como ese sujeto extravagante e imprevisible al que le gusta "tocar los extremos". Pero sobre todo, el relato le sirve para exaltarse a sí mismo como el poseedor de un conocimiento o un saber casi exclusivo acerca de la pampa: "yo quería hacerme baqueano", escribe en la primera entrega del folletín (alusión que no puede sino recordar el *Facundo*, para cualquier lector avezado en la narrativa del siglo XIX). "Haber estado ahí", "haber palpado", "haber visto con los propios ojos" y, por ende, tener la posibilidad de corregir a los que lo han precedido o lo secundan en las descripciones y saberes acerca de la pampa, le permiten a Mansilla reclamar un lugar en la tradición literaria. En ese saber, el autor de *Ranqueles* funda su autoridad narrativa y su competencia en relación con la tradición, precisamente. Desarrollé esta cuestión en "La escritora como intérprete cultural: Eduarda Mansilla", *La mujer romántica. Lectoras, escritoras y autoras en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Edhasa, 2005, pp.223-269.

[13] Archivo General de la Nación, Documentos del Museo Histórico Nacional. Documento n. 4203, y *El Eco de Córdoba*, 27 de mayo de 1869, n. 1877. Tomo ambas citas del trabajo de Mayol Laferrère, ""El coronel Lucio V. Mansilla ...", *op.cit.*

[14] Santiago Estrada, *Viajes del Plata a los Andes del mar Pacífico al mar Atlántico*, tomo I, Barcelona, Imprenta de Henrich y Ca. en Comandita, 1889, pp.94- 97.

[15] Recién en 1874 consigue ser designado como Comandante en Jefe de las fuerzas movilizadas en Córdoba y Jefe del Estado Mayor del ejército de Re-

serva que defiende el gobierno de Avellaneda contra los partidarios de Mitre. Al año siguiente es nombrado Intendente Militar en Córdoba. Pero sus actuaciones políticas se irán intensificando (en desmedro de las militares) a partir de su primera incursión en la legislatura porteña como diputado, en 1876. Su protagonismo en el terreno del periodismo y la literatura volverá a hacer eclosión a fines de los años 80, cuando Mansilla ya es bien conocido y apreciado por los porteños como escritor –y no solo como hombre público o personaje de la vida social y política de la época. Entre las obras posteriores se cuentan: *En vísperas* (1903), *Páginas breves* (1906-1911, *El Diario*), *Un país sin ciudadanos* (1908), *Mis memorias* (1904).

[15] Tras la edición de la obra en formato libro (a cargo de Héctor Varela –más conocido como Orión–, director del diario que publicó el folletín), *La Tribuna* concede varias columnas a los comentarios de José Manuel Estrada, que arranca su reseña con un elogio al "personaje" Mansilla pero enseguida alerta a los lectores acerca de la peligrosa relativización que ofrece la obra respecto de la fórmula civilización y barbarie. Se diría que Estrada echa por tierra lo que para Mansilla es el aspecto más valioso de su libro, cuando afirma que este no aporta un saber verdaderamente nuevo sobre la pampa: "Nada nos dice respecto del territorio, la historia natural, ni la etnología de las vastas regiones que ha recorrido. Su libro refleja las impresiones de un turista lanzado en una aventura y buscando contrastes y afinidades entre su espectáculo y diversos elementos morales. Mansilla no penetró en las pampas deslumbrado. Sus ojos se habituaron a la oscuridad de la barbarie en la penumbra de nuestras civilización campesina y fronteriza", *La Tribuna*, 7 de diciembre de 1870.

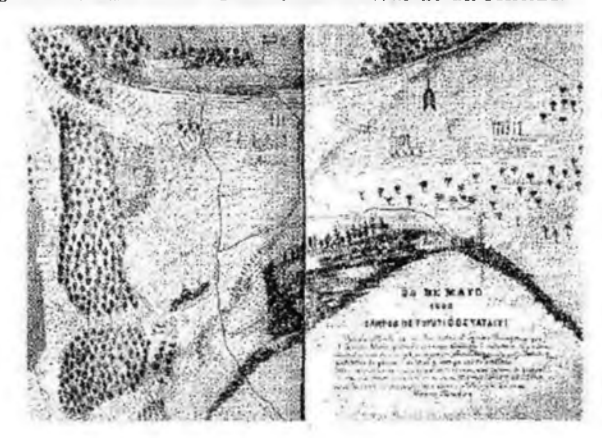
[16] "Un rancho para leer en medio de la llanura. A solas. Suena más drástico que la biblioteca borgeana." Así comenta Ricardo Piglia la escena descripta por Zeballos, en el marco de un estimulante ensayo en el que aborda el interrogante: "¿Qué es un lector?" (*El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 19-38).

Sobre la guerra en el Paraguay (relatos nacionales en las fronteras)

Alejandra Laera

> ¡Qué escena aquella!
> ¡Estábamos tan cerca de las fronteras enemigas!
> A la simple vista se veía
> lo que en uno y otro campo pasaba!
>
> Lucio V. Mansilla, "Juan Peretti" (1889)

El plano de los Campos de Tuyutí en 1866 muestra cómo la guerra es un asunto de fronteras en más de un sentido.



Ante todo, el estero Bellaco separa a las fuerzas aliadas (argentinas, uruguayas, brasileñas) y al ejército paraguayo: cuando se crucen a través del estero, previsiblemente, será el momento de la batalla, de la que saldrá un vencedor al menos

momentáneo. Por encima del estero, sin embargo, la distribución de las fuerzas aliadas también es muy precisa: al este, la artillería argentina; al oeste, la artillería y la caballería brasileñas, y en el centro, ocupando bastante menos espacio, los orientales. Por último, casi rodeando las Lomas de Rojas que se alzan más allá de los Campos de Tuyutí, viene bajando la caballería paraguaya. El plano, como es frecuente, parece tomar la vista desde arriba, desde donde la disposición militar se espacializa y, en este caso, también se nacionaliza con suma claridad. Una vez que se atraviesan las fronteras geográfico jurídicas para entrar en guerra, las fronteras naturales internas tienden a asumir un carácter nacional que excede al de los dos bandos enfrentados.

Quizás la Guerra del Paraguay (1865-1870) ponga de manifiesto, como pocos otros acontecimientos de orden nacional, la densidad territorial y simbólica de la noción de frontera. En esta guerra, la frontera supone algo más que los dos lados del enfrentamiento bélico, o sea el aquí de la Argentina y el allá del Paraguay, porque implica, también, la triple alianza de Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay. Las fronteras diseñadas en el plano, en ese punto, representan las separaciones propias del campo de batalla pero no representan el funcionamiento de las fronteras nacionales en la vida cotidiana de argentinos y paraguayos. La Guerra del Paraguay viene a cuestionar, así, todos los sentidos de las fronteras nacionales:[1] el sentido geográfico territorial, el sentido jurisdisccional y militar, el sentido cultural. Porque mientras en tiempos de guerra la frontera entendida como límite debe subrayarse reforzando la separación entre los países enemigos, la frontera entendida como zona de contacto debe ocluirse. Esta contradicción entre los diferentes sentidos de la frontera se diluye a costa de olvidar y reprimir la zona de contacto, particularmente entre la provincia de Corrientes y el Paraguay. Y esto no solo remite a los negocios, el comercio, los traslados o el trabajo, sino a elementos aún más

arraigados: el parentesco entre correntinos y paraguayos, el guaraní como lengua común, las costumbres compartidas. La guerra produce una violencia sobre la vida cotidiana debido a las luchas y la desintegración familiar, pero también a causa de una oclusión cultural forzada.

En los relatos de la guerra, ya sean testimonios, narraciones noveladas, memorias o secuencias de imágenes (fotografías y pinturas), se discuten sentidos y significados, se representan territorios y cuerpos, se ponen en juego discursos, prácticas e imaginarios. Es que todos esos relatos, como la frontera misma, entran en disputa y se adjudican la legitimidad. Son relatos nacionales de la Argentina, de Brasil, de Paraguay y de Uruguay, pero también de viajeros, en su mayoría ingleses y franceses, que presenciaron o participaron de la guerra. Aunque difundido de manera dispar y conocido parcialmente en la Argentina, el corpus sobre la Guerra del Paraguay es vastísimo y mucho más variado de lo que podría creerse. En el Río de la Plata, a la circulación de documentos oficiales, de correspondencia y de mapas durante los años del conflicto, se le agrega un conjunto testimonial formado por fotografías, diarios personales, cartas privadas y artículos periodísticos, así como un conjunto posterior de relatos y representaciones de la guerra integrado por algunos escritos memorialistas, pinturas del campo de batalla y un par de narraciones novelescas.[2]

En este último conjunto, se destacan los recuerdos de guerra de José Ignacio Garmendia y de Lucio V. Mansilla; los "croquis y siluetas militares" de Eduardo Gutiérrez; las novelas populares del mismo Gutiérrez, basadas en casos reales y reunidas bajo el nombre de "dramas militares", y la serie de óleos de Cándido López y las acuarelas de Garmendia.[3] Me interesa, justamente, detenerme en aquello que surge, que emerge, en estos relatos y representaciones artístico literarias de la guerra que se llevan a cabo cuando el documento está definitivamente radicado en el pasado y cuando el testimonio ya no es posible. En

este corpus es fundamental, para la construcción del acontecimiento, la tarea de reconstrucción que suponen el memorialismo, las crónicas noveladas o las representaciones basadas en testimonios orales y visuales. En todos los casos, la distancia entre el momento de la guerra y el momento de la reconstrucción instala nuevos sentidos e interpretaciones.

Ahora bien: leer este corpus de corte artístico literario considerando la Guerra del Paraguay como acontecimiento de frontera, significa también ubicarlo en el cruce de diversas manifestaciones nacionales y no solo como parte de un relato nacional. Con esta perspectiva, que intenta sostener la transnacionalidad y la multidimensionalidad del fenómeno bélico, propongo una primera exploración de los modos en que las diferentes posiciones en el conflicto con Paraguay y respecto de la alianza con Brasil y Uruguay, así como las prácticas específicas que esas posiciones exigían, dieron cuenta de la experiencia de la guerra. En ese punto, las *causeries* de Mansilla, con todo su "entre-nos", están tan lejos de las escenas de batalla de Cándido López como de los folletines populares de Gutiérrez, pero se acercan, sin embargo, a sus "croquis y siluetas militares". Y si, a su vez, éstos contrastan con novelas populares como *Juan sin Patria* o *Ignacio Monges*, los cuadros que traza Garmendia en *La cartera de un soldado* se complementan bien con los primeros planos de sus acuarelas. Estas tensiones y diferencias, sin embargo, no reiteran necesariamente las discusiones contemporáneas a la guerra (quiénes estaban a favor y quiénes disentían), ni se explican necesariamente en términos nacionales (en este caso, argentinos). Además de las diferencias nacionales, intervienen, por un lado, diferencias de clase y de rango, y por el otro, diferencias en las posiciones y las prácticas vinculadas con el campo de la guerra y con el de la cultura. De allí que, en buena medida, esas diferencias sean procesadas, antes que en términos nacionales, en clave transnacional.

Cruzar la frontera: invasores, pasados, desertores, prisioneros

En una de las cartas que integran la polémica con Juan Carlos Gómez, Bartolomé Mitre insiste en que la verdadera causa de la participación de la Argentina en la guerra es la invasión de Corrientes. "Crimen –escribe Mitre–, porque no se va a matar a balazos a un pueblo, no se va a incendiar sus hogares, no se va a regar de sangre su territorio, dando por razón de tal guerra que se va a derribar una tiranía a despecho de sus propios hijos que la sostienen o la soportan".[4] La invasión, en este caso el cruce de la frontera nacional en nombre de un estado extranjero, aparece en esta versión oficial como causa legitimadora de la guerra contra Paraguay.

El motivo es el mismo, de hecho, que Eduardo Gutiérrez usa como punto de partida de los capítulos dedicados a la guerra en *Ignacio Monges* (1886), en los que se cuenta la valiente participación de los Monges como soldados y el heroico accionar del protagonista, por entonces un joven dependiente de tienda que se instala como comerciante en el campo argentino solo para poder luchar en nombre de la patria.[5] La defensa que los correntinos hacen del territorio nacional ante la "invasión paraguaya" (p. 44) logra la expulsión de las tropas de Paraguay de la provincia, instancia en la que la lucha se desplaza al otro lado de la frontera para librar la guerra en alianza con Uruguay y con el Imperio de Brasil. Sin embargo, y pese a la legitimación que se busca en la figura de la invasión, esta es diferente en la versión de Mitre, que se convertirá en documento, y en la versión novelesca de Gutiérrez, que se basa en fuentes testimoniales como el relato de vida del propio Ignacio Monges. Mientras en las palabras de Mitre lo nacional aparece como un todo (un territorio, un pueblo, una familia con un padre que gobierna), el relato novelesco exhibe sus grietas (o, para seguir la figuración mitrista: muestra un padre con hijos preferidos e hijos renegados).

Porque si en el relato de Gutiérrez el correntino se nacionaliza al asumir por entero la heroica defensa del territorio nacional, esa identidad nacional exhibe su precariedad en las luchas civiles posteriores (invasión de los federales de López Jordán, alianza entre el gobierno provincial y el nacional contra los liberales correntinos, guerras civiles entre federales y liberales en 1874, 1877 y 1880). En todos los casos, Gutiérrez explica las luchas civiles como la persecución que de los liberales nacionales hace el Estado y que, en el registro de las historias de vida, ilustra la figura de Monges, a quien ese Estado, representado por la figura de Julio A. Roca (1880-1886), le niega una pensión de guerra vitalicia. Así, la Guerra del Paraguay, y su inherente problematización de la frontera, le permite a Gutiérrez juzgar el presente de la década del 80, cuando el autonomismo es finalmente vencido, termina el ciclo de las luchas civiles y el Estado se consolida.[6] Es que su relato permite mostrar de entrada y con anticipación –a la luz de la historia de vida de Monges, del correr de los acontecimientos y del acérrimo autonomismo de Gutiérrez– que la identidad nacional resulta débil porque los liberales nacionales (los correntinos y los porteños) son regionalizados por el Estado hasta su total anulación. La figura de la invasión, por lo tanto, es fundamental dado que muestra inmejorablemente el conflicto entre lo nacional y lo regional en el propio cruce de la frontera, en la propia transnacionalidad que introduce la "triple alianza" que lleva adelante la guerra.

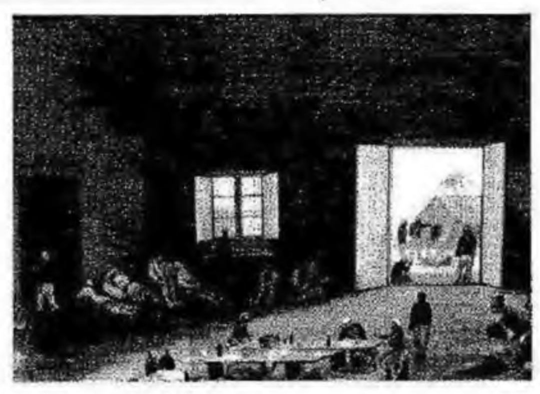
En este punto, entra en juego la particular posición de Gutiérrez en el campo social y cultural: habiendo sido militar en los años 70, abandona el ejército a finales de esa década y se convierte en escritor periodista asumiendo una voz denuncialista a través de sus novelas populares. Diferenciado a la vez del civil y del militar, Gutiérrez puede separar el sentimiento patriótico del soldado de la pertenencia al ejército nacional que representa al Estado. Así, la alianza nacional deja de ser una

alianza nacional estatal para ser una alianza entre patriotas. Esa alianza es la que se superpone y confunde con la alianza que hace el folletinista con los lectores de sus novelas populares (con gauchos y con soldados). En definitiva, en los dramas militares de Gutiérrez la alianza nacional solo está garantizada por la coyuntura bélica: fuera de esta coyuntura, es una alianza popular sustentada a la vez en la alianza político partidista (el autonomismo porteño apoyado por la provincia de Corrientes) y en la alianza con los lectores (del filopopulista *La Patria Argentina* y sus folletines), o una alianza gubernamental garantizada por el Estado (cuya culminación es el Estado roquista del 80).

Al revés que los invasores, los prisioneros de guerra son los que atraviesan la frontera nacional a la fuerza. Sus representaciones se mueven entre dos extremos. En un extremo están aquellos paraguayos "cuidados y respetados" que, según cuenta el narrador, el joven Ignacio Monges "hacía personalmente (...) sin que jamás se le viera maltratarlos o insultarlos, a pesar del odio que les tenía" (p.56). En el otro, están los argentinos tomados prisioneros por los paraguayos y son tanto el testimonio del dolor que produce la guerra como de la justificación para llevarla a cabo. José Ignacio Garmendia, que quizás es quien asume la voz más militar del relato de la guerra, le dedica un texto a "Los mártires de Acayuazá", escrito a partir de la declaración en el campo de batalla de un sargento que fue rescatado de prisión, donde pregunta: "¿Sabéis acaso lo que es la vida del prisionero argentino en poder de aquel *fanático del crimen*?" (p.139). La pregunta de Garmendia, antes que detenerse en la dimensión humana (y universal) del dolor, busca la respuesta en la brutalidad del enemigo, en la "crueldad del vencedor" (p.152).[7]

Evidentemente, la figura del prisionero, según se la represente de un lado u otro de la frontera, dirime diferencias nacionales. Prefiero por eso, entre los dos extremos señalados (el más

popular y el más militar), detenerme en una imagen de Cándido López, la única de todas sus representaciones de la guerra ambientada en un recinto cerrado. "Soldados paraguayos heridos, prisioneros de la batalla de Yatay" (1892).



La ambientación en interiores no es, simplemente, una mera adecuación para representar el tema del encierro de los prisioneros. Trae aparejada una leve pero certera modificación de la perspectiva, de la posición desde la cual se mira la guerra: la altura de la mirada baja lo suficiente como para que la miniatura característica de la representación que del campo de batalla hace López en sus óleos asuma una escala humana. El punto de vista, que en López siempre parece estar apenas un poco más abajo del cielo, como para que se divise el horizonte, en este caso se encuadra en un recinto cuyo único contacto con el exterior está dado por una ventana con rejas y una doble puerta, ambas abiertas pero solo para dejar ver un árbol, un rancho, una olla cociéndose al fuego, mientras unos soldados hacen tiempo. Y si la luz que proviene del exterior ilumina una escena en la que otro grupo de soldados argentinos departen alrededor de una mesa baja en la que están dispersas jarras, botellas, jarros

y lienzos o manteles, el resto del ambiente está en las sombras, donde yacen en el piso los "prisioneros paraguayos heridos". Si bien puede inferirse que ese recinto es donde se cuida a los prisioneros de guerra, no por eso la representación de esos prisioneros deja de exhibir su desolación y desamparo.

Es llamativo, en ese sentido, que uno de los pocos momentos en que la mirada de López se acerca a los cuerpos y a los rostros de los soldados sea para mostrar a los prisioneros paraguayos. Lo que quiero destacar de este cuadro es que hay algo propio de la herida y del dolor que no es asimilable a lo nacional, sino que es del orden de lo humano. Es algo que excede la representación en términos nacionales, incluso en términos de enfrentamientos nacionales, como en López tienden a hacerlo, respectivamente, las escenas del campamento argentino o las escenas de combate.[8] Acerca de los prisioneros de la guerra, no hay en este cuadro de López ni bondad ni compasión del soldado argentino por el paraguayo (como en el folletín de Eduardo Gutiérrez), ni tampoco brutalidad e impiedad del soldado paraguayo frente al argentino (como en las crónicas de Garmendia). No hay tampoco, como en las acuarelas de Garmendia que muestran a los prisioneros paraguayos y que combinan las dos posibilidades anteriores, la exhibición del estado de desprotección en que parece tenerlos su ejército hasta que el ejército argentino les da agua y abrigo.[9] Representar los cuerpos de los prisioneros paraguayos es en el cuadro de López, en todo caso, el único modo para, saliendo del relato nacional, develar la dimensión universal del dolor. Tomando distancia de la miniatura que lo caracteriza al representar a los paraguayos heridos, López se aleja también de la desdramatización: estos hombres, a diferencia de los hombres que –como mostraré más adelante– ocupan el campo de batalla, son y no son, parecen y no parecen, muñecos.

Entre las figuras opuestas de los invasores y los prisioneros, y activando precisamente la idea de frontera, están los "pasados" y los desertores, ambos muy corrientes en las representa-

ciones nacionales, en particular en la clave partidista propia de las guerras civiles de los años 50 y 60, como lo muestran muchos poemas gauchescos de Hilario Ascasubi. Mientras el desertor quita su cuerpo de la guerra y pasa a la clandestinidad, el "pasado" es aquel que se pasa al bando enemigo y le entrega información confidencial. Estas figuras no dejan de moverse en el telón de fondo de los relatos y las escenas de la Guerra del Paraguay, pero no llegan –a diferencia de lo que sucede en el relato de las guerras civiles– a convertirse en sus protagonistas. El hecho de que, pese a los abundantes testimonios de la existencia de desertores y de pasados,[10] casi no haya imágenes de ambos en el corpus pone en evidencia hasta qué punto se trata de figuras problemáticas en términos nacionales. A diferencia de invasores y prisioneros, aquéllos involucran a personajes de alto rango militar, ya sea porque por necesidad no castigan al desertor y lo reincorporan a las filas o por el uso que de los pasados hacen los jefes de los regimientos comprando información. Como expresa Garmendia en un cuadro escrito en 1868 e incluido en *La cartera de un soldado* (1889), en el que, quizás por la inmediatez de su redacción, se anima a contar que había momentos de la guerra en los que la nostalgia y el tedio lo hacían querer dejarlo todo:

> ...deseaba abandonar el ejército; olvidaba insensato que estábamos en una situación difícil, separados del ejército brasileño, esperando de un momento a otro un ataque del enemigo, olvidaba todo, porque los recuerdos lentamente me desesperaban, y cuando empezaba a horadar esa punta mi cerebro, veía el honor, la dignidad militar ultrajada, que con una cara adusta, me señalaba a los desertores de la guerra del Paraguay [...] (p.93).

El modo en que los desertores aparecen en las *causeries* que Lucio V. Mansilla dedica a la Guerra del Paraguay es, por eso mismo, doblemente revelador. Tanto el desertor protagonista de "Amespil" como el desertor antagonista de "Juan Peretti" no ingresan por completo en las expectativas de lo nacional: Amespil

es un "enganchado", o sea un extranjero que más o menos voluntariamente ingresa a servir en un batallón; el otro es "una especie de mulato", "un *chino*".[11] El protagonista de "Amespil" es un bávaro cuya principal, y humorística, peculiaridad es hablar una mezcla de lenguas, y que, tras participar valientemente como "enganchado" en la batalla de Curupaytí a las órdenes de Mansilla, se hace desertor. El desertor reincidente de "Juan Peretti" es un "*chino*" parricida y ladrón, a quien Mansilla incorpora una y otra vez a sus filas pese a sus antecedentes porque, como afirma mediante una metáfora organicista propia de la época, "la deserción nos gangrenaba" (p.231). En ambos casos, se trata de figuras que revelan, a la vez, un componente heterogéneo de lo nacional (donde lo nacional aparece como mera frontera territorial) y un aspecto mercantilizado de la guerra (donde la guerra aparece con una muy débil legitimidad patriótica).[12]

Si algo caracteriza los relatos de Mansilla es que convierte a la guerra en pura anécdota. Y más aún: en anécdota divertida. Ya en la historia del cabo Gómez, que es el primero de los relatos enmarcados de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), escrito justo al final del conflicto con Paraguay, Mansilla demostraba que podía entrar y salir fluidamente del drama bélico para pasar a una suerte de comedia de enredos a la que le daba la falsa apariencia de un relato fantástico.[13] No hay antagonismo entre guerra y entretenimiento, entre drama y diversión. Ahí radica la eficaz originalidad de Mansilla.

En "Amespil", no solo un desertor bávaro "que sobresalía por tamaño y volumen" (p.83), al que no se le entiende cuando habla y al que sus compañeros disfrazan de mujer, puede causar ternura; en esa misma *causerie*, Mansilla introduce una escena autobiográfica, la única en la que presenta su propio cuerpo herido, que es una de las pocas escenas de conjunto de la Guerra de Paraguay. Herido en una carpa del hospital tras el combate, a Mansilla le aplican sanguijuelas y, sin solución de continuidad, pasa de la risa a la tragedia:

Me las habían aplicado, estaba boca arriba, todo ensangrentado, pues los animalillos picaban que daba gusto. Reinaba a mi alrededor ese rumor solemne de la derrota, oíanse los ayes de los heridos que amputaban, los quejidos de los que llegaban conducidos en camillas o arrastrándose, las pisadas de los dispersos que *caían* buscando sus banderas. Por la puerta de la carpa (era la hora del crepúsculo) veía desfilar los hombres como fantasmas (p.86).

Por su parte, en "Juan Peretti", que empieza tras la epidemia de cólera en Tuyucué y cuya anécdota concluye con el doble fusilamiento de Peretti y del desertor ladrón, Mansilla es capaz tanto de extraer moralejas sobre la conducta humana como de hacer chistes al paso e, incluso, de sentir una mezcla de compasión y culpa ante el "aborto" al que manda ejecutar.

Desde ya, el *mix* de tonos y de géneros es posible porque, en el primer caso, la deserción del "enganchado" se produce cuando Mansilla ya no está al frente de la tropa, y en el segundo, porque finalmente Mansilla cumple con creces la ley militar (que es "inexorable", p.232). En definitiva, y glosando su frase en *Una excursión...*, para "recomponer la cabecera" se acude a una ley militar que reordena jerarquías y emprolija los desbordes (individuales, nacionales) del relato. En Mansilla, en ese sentido, la ley militar es bivalente: la ley que irónicamente recompensa a Mansilla por su actuación en la guerra mandándolo a la frontera con los indios ranqueles, la ley que lo degrada por insubordinación en su excursión a los ranqueles y que lo lleva a escribir en su descargo un libro sobre esa excursión, es también la misma ley a la que apela, veinte años después, para reordenar, recomponer, los desbordes del relato de la guerra.[14]

Invasores, prisioneros, desertores, pasados: aun con sus diferencias son figuras propias de la frontera que entran para, finalmente, remarcar el carácter militar de la guerra. Ahora bien, cuando la perspectiva militar es abandonada, aunque sea momentáneamente, aparecen en cambio los verdaderos protagonistas, los héroes de la guerra.

Héroes de la guerra: figuras, retratos e historias de vida

En *La cartera de un soldado*, dice Garmendia que aquél es un "héroe ignorado casi siempre" (p.77). Y Gutierrez titula "Los héroes ignorados" a uno de sus croquis militares. Sin nombre y condenado al olvido de la historia, el héroe ignorado es, casi no hace falta aclararlo, el soldado raso. Tanto Garmendia como Gutiérrez, desde sus posiciones diferenciadas en el campo militar y en el campo cultural, dedican alguno de los textos de sus libros de relatos de la guerra al héroe común, al héroe que, sin nombre, podría ser cualquiera (cualquiera que no tuviera, precisamente, un nombre conocido). Modo del reconocimiento que diseña el modelo militar heroico del pueblo, se confronta con la serie de retratos individualizados de generales, coroneles, tenientes coroneles y comandantes que presentan ambos libros. Allí, es el nombre y el rango lo que identifica al individuo, allí no hay un relato modélico sino una historia de vida que es, más estrictamente, una foja de servicios en la que se destaca la participación heroica en la Guerra del Paraguay como mojón culminante de una trayectoria que termina con la vida en el campo de batalla, o que se continúa en la lucha con los indios en la frontera y se rubrica con la llamada "Conquista del Desierto" emprendida por Julio A. Roca en 1879.

A la vista de los artículos que integran los volúmenes de Garmendia y Gutiérrez, no parece haber disputa acerca de quiénes detentan el rótulo de héroes, no resulta incompatible el héroe colectivo y anónimo con el héroe militar personalizado: ambos pueden compartir el mismo libro de recuerdos de la guerra. Y si para convertirse en héroes los oficiales deben poseer dos atributos imprescindibles como la valentía y el poder de mando, el modelo heroico del soldado raso se basa en su valentía y su entrega a la patria pero también en su capacidad de subordinación y de sacrificio por su jefe. A la vez, frente a los hechos probados

en los que se sustenta el retrato de los oficiales del ejército, frente a su veracidad, el retrato del soldado adopta por momentos una suerte de tono lírico que acompaña las descripciones de su naturaleza y de la vida en el campamento.

Pese a las semejanzas que presentan los volúmenes conmemorativos de la vida militar publicados por Garmendia y Gutiérrez tienen diferencias a las que hay que atender. Quizás el dato más significativo sea que, en el total de artículos que componen *La cartera de un soldado*, los retratos de los oficiales fueron escritos en la época en que sale el libro, o sea hacia finales de la década del 80, mientras aquellos vinculados con el soldado raso aparecen fechados a finales de la guerra y en tierra paraguaya.[15] Como si en territorio bélico se pusiera en suspenso la correlación entre el rango militar y el sentimiento patrio que caracteriza la perspectiva militar sobre la historia, veinte años después Garmendia parece compensar, y aun invertir, la heroización del soldado con la galería de retratos de oficiales En muchos de esos retratos, justamente, se vislumbra algo de los cuerpos de la guerra, algo de aquello que, en los retratos de los oficiales, queda definitivamente aplastado por los hechos militares, los galardones, los ascensos.

En "El fogón", por ejemplo, Garmendia expone el contradictorio sentimiento patrio del soldado, encarnado en su cuerpo herido y mutilado:

> ...la negra ingratitud será el único galardón de sus proezas; única recompensa para una vida de felicidad sacrificada en el infortunio a la patria, que no habrá reconocimiento por más grande que sea, que pueda devolver sanos y vigorosos sus miembros mutilados, esos miembros carcomidos que le dan un aspecto que rechaza, que hacen que se arrastre como un leproso infectando con el hedor de las viejas heridas abiertas, inspirando horror y asco los destrozos de su cuerpo que alejan la compasión por la repugnancia que inspiran: él, aquel bizarro soldado en la batalla, aquel joven hermoso de esbeltas y robustas formas a quien sonreía un porvenir dichoso en su tranquilo hogar (p.77).

En lo que parece una constante en la literatura argentina del XIX, el estado de belleza, de paz y de tranquilidad es descripto mediante formas convencionales que detentan mera idealización, mientras que el estado contrario, de pérdida, resulta contundente en su materialidad quizás por ser eso mismo que el texto rechaza y entonces debe exacerbar. A su vez, la crudeza de las descripciones que en tierra paraguaya hace Garmendia en sus retratos de soldados, contrasta con la frialdad de la cronología militar de los oficiales que hace desde Buenos Aires años despues para incluir en su libro. Para la perspectiva militarizada de Garmendia, el soldado puede ser un héroe solo si se lo mira en la guerra desde el campo de batalla, solo del otro lado de la frontera nacional. De este lado, en el espacio de la nación y del Estado, los héroes son los oficiales del ejército.[16]

Por su parte, en la serie de "siluetas" compuestas por Eduardo Gutiérrez para su *Croquis y siluetas militares* (1886), ciertos retratos entran en tensión con los de los oficiales, como la semblanza general presentada en "El soldado de línea", que recuerda el tono entre denuncialista y costumbrista de las aperturas y los cierres de varios de los folletines populares.[17] Como si las siluetas y los croquis no tuvieran el mismo patrón. De hecho, los retratos dedicados a integrantes comunes del ejército contienen ya desde el título alguna marca física que los rebaja: si algo caracteriza a "El tuerto Sarmiento" y a "El negro Santos" no es el heroísmo sino solamente la lealtad hacia el jefe del que son asistentes. Es cierto que la lógica de los croquis y las siluetas tiene un sustrato militar, o sea que es diferente de la lógica popular de los folletines donde, contemporáneamente, se configuran los verdaderos héroes populares de la guerra. Sin embargo, existe una similitud: en el lugar del relato, cuando despunta la aventura, cuando avanza la pura narración, que es lo que sucede en los croquis o episodios de la guerra, la lógica de la literatura popular resulta más efectiva. Entonces, las alianzas de corte popular con los

lectores están por encima de las alianzas militares que, en líneas generales, dominan la composición del volumen.

Quiero detenerme en "La bandera del héroe", porque en este croquis puede observarse cómo la frontera, con toda su carga simbólica, activa la lógica popular del heroísmo. Encabezado por unos hermosos versos de *Poeta y soldado* de Ricardo Gutiérrez (quien participó en la Guerra del Paraguay como médico), el croquis narra el choque entre argentinos y paraguayos por controlar las comunicaciones en el territorio del Chaco. Si bien es una escena colectiva, el héroe del título se refiere al alférez Esteban Guelves, que en esa ocasión es el abanderado y trata de salvar la bandera argentina del poder del enemigo a toda prueba:

—Lo que es a mí —exclamaba el heroico Esteban Guelves—, no me arrancan la bandera ni con la vida, pues en cuanto los vea dirigirse aquí me envuelvo con ella y me arrojo al agua.

—Pero tendrá que morir en aguas enemigas, puesto que estas son aguas paraguayas —dijo el sargento de la banda, criollo de imponderable bravura.

—Eso no es cierto —terminó Guelves—. Estas son aguas argentinas, porque están bajo la bandera de la patria que flamea en ellas; desde aquí veo la insignia del almirante Murature.

Y en verdad, el viejo león de los mares cruzaba en aquel momento frente al Chaco, con su viejo buque empavesado, como era su costumbre (pp.102-103).

El desenlace del episodio ratifica la relación entre patria, guerra y frontera. En guerras como la del Paraguay, la noción de patria supera a las fronteras nacionales y es en el territorio de combate donde nacen los héroes. Detectado por los paraguayos,

...el alférez Esteban Guelves se envolvió con la bandera por sobre los brazos, calzando las puntas en el cinturón de la espada y se arrojó de cabeza al río, en cuya superficie no volvió a aparecer más, arrastrado por la corriente.

Ante acción tan heroica los mismos paraguayos quedaron asombrados (p.103).

Envuelto en la bandera, el soldado corporiza a la patria y la salva del enemigo para devolverla, con su muerte en el río argentinizado por las banderas del buque, de nuevo a la patria. El soldado que ofrenda su vida –no el que la pierde– es el verdadero héroe. Y para enfatizarlo como tal –en un procedimiento típico de la narrativa popular de Gutiérrez–, también el enemigo debe verlo como un héroe: "los mismos paraguayos *quedaron* asombrados" (el subrayado es mío). El reconocimiento de la heroicidad detiene, pone en suspenso, la acción del enemigo.

Pese a todo, como señalé antes, en Gutiérrez oficiales y soldados no se disputan la heroicidad, como podría creerse confrontando los croquis con las siluetas militares, o cotejándolos a ambos con los folletines. En primer lugar, la convivencia –ya que no la disputa– entre héroes oficiales y héroes soldados, responde al paternalismo propio del gesto popular que hace Gutiérrez con sus folletines y que vuelve a aparecer en *Croquis y siluetas militares*, libro también publicado previamente –recordémoslo– en las páginas periódicas. Eso explica que los héroes de la soldadesca estén tutelados por los héroes de la oficialidad. Más todavía: explica que necesiten de ellos.[16] En segundo lugar, los relatos con héroes soldados aparecen, en la narrativa de Gutiérrez, atados a su clara discrepancia con la voz estatal de los años 80. De allí que su autor no los use para disputar una heroicidad, sino para interpelar al gobierno y al Estado que con él se identifica.

En ese sentido, y ya en pleno terreno folletinesco, la configuración de los héroes populares de los "dramas militares" tienen el mismo fundamento que la articulación entre lo nacional y la frontera. Tanto Juan sin Patria como Ignacio Monges, adquieren estatura de héroes en la Guerra del Paraguay porque no dudan en dar su vida por la patria, ya sea defendiendo el territorio nacional ante el extranjero o defendiendo a la nación en territorio extranjero. También ambos, sin embargo, tienen una dimensión heroica nacional que el Estado, a través de la inac-

ción o el olvido del gobierno, restringe a lo provincial (Ignacio Monges) o a lo local (Juan sin Patria). En ese mismo punto, los folletines populares y las "siluetas" militares vuelven a tomar distancia.

Gutiérrez convierte en héroes –siguiendo la misma lógica popular aprendida en la redacción de *Juan Moreira* unos pocos años antes– a aquellos soldados cuyos cuerpos fueron usados para la guerra nacional por el Estado y después abandonados, desechados.[19] Las novelas populares eligen narrar los cuerpos de la guerra y lo hacen moviéndolos de un lado y otro de una frontera que problematiza –aunque en la acotada dimensión de la política partidista– las relaciones entre lo nacional, lo regional y lo local, de una manera como no lo hace en sus *Croquis y figuras militares*. En el caso de Ignacio Monges, descendiente de una familia cuyos integrantes varones murieron todos en la Guerra del Paraguay y de la cual él participa heroicamente siendo muy joven, la injusticia estatal tiene lugar cuando, al final de una serie de intervenciones en conflictos armados (el primero nacional pero los demás, todos, civiles), se le niega una pensión. En el caso de Juan sin Patria el dramatismo es aún mayor: enviado por fuerza a la guerra cuando estaba exento de participar en ella, y habiendo perdido trágicamente a su familia en estas mismas circunstancias, su vida ilustra el abuso y la injusticia del Estado con los soldados. En ambos casos, el héroe nace a pesar del Estado y no gracias a él. Como en las novelas populares con gauchos, también en los "dramas militares" el héroe se enfrenta con el Estado, solo que, en vez de entablar su persecución, el Estado desecha un cuerpo que le es inútil fuera del espacio de la guerra. La eficacia del gaucho que enfrenta cuerpo a cuerpo a la justicia en el espacio de la pampa supera con creces al pueblero hecho soldado que defiende a la patria más allá de las fronteras nacionales. Ya en los años 80, el héroe popular encarna en el gaucho y no en el soldado. Para pensarlo de otro modo: *no son las fronteras nacionales las que contribu-*

yen a diseñar al héroe popular, sino las fronteras móviles y regionales de la pampa.

Resumiendo: si el verdadero héroe popular es el gaucho porteño antes que el soldado de la guerra, el verdadero héroe nacional termina siendo el jefe militar (Rosetti, Racedo o Luis María Campos), pero sobre todo aquel jefe militar que pelea primero en la guerra nacional y que después lucha en la frontera con los indios. Es decir, aquel que cubre el espacio entero de la nación. Es lógico, si se tiene en cuenta que toda la construcción historiográfica, que se inicia a mediados de siglo y cristaliza con las grandes historias nacionales publicadas completas en la década del 80, apunta a esa monumentalización de sesgo fuertemente militar y jerárquico.

En ese territorio de héroes anónimos y de héroes con nombre y apellido, en ese territorio de héroes populares y de héroes nacionales, solo la mirada de Cándido López desheroiza la guerra. En sus cuadros, todo adquiere dimensión colectiva pero está en miniatura: de allí que la épica y la heroicidad sean imposibles en esa representación. Solo imágenes del campo de batalla en las que los hombres, captados en la inminencia de la lucha o en su despliegue, se ven iguales, se asemejan unos a otros.

El espacio de la guerra: imágenes bélicas y cuerpos en escena

Cándido López, siempre desde arriba, como subido a uno de los globos aéreos usados en la Guerra del Paraguay para observar el campo de batalla desde diferentes ángulos, presenta las imágenes bélicas: campamentos, trincheras, batallas. Los cuerpos de los soldados, convertidos en meras miniaturas rojas o azules, están a la espera de un enfrentamiento o están luchando para obtener la victoria. Si casi siempre la miniatura presenta una versión diminuta, y por lo tanto manipulable, de la expe-

riencia, en el caso de los óleos de López el efecto de la miniaturización es algo diferente.[30] Esta miniaturización de la guerra no domestica la experiencia sino que la desdramatiza y, al hacerlo, corroe toda apropiación épica. En esa guerra en la que el tamaño diminuto de los hombres contrasta con los amplios espacios naturales en los que transcurre la acción, la experiencia (la del "artista inválido" como lo llamaban con frecuencia) parece espacializarse en ese mismo contraste de planos, de dimensiones, de tamaños. Así, el tiempo, que trasciende la duración de la vida cotidiana pero que tampoco se asimila a una temporalidad interior del sujeto,[31] se registra como secuencia en la serie de escenas castrenses que van componiendo el relato.

Es notable cómo en López, a través de las secuencias espaciales de la guerra, se exhibe la configuración de las fronteras: "Trinchera de Curupaytí" (c. 1893), "Campamento argentino frente a la Uruguayana" (1876/1885), "Desembarco del ejército argentino frente a las trincheras de Curuzú mirado de aguas arriba" (1891), "Batalla de Tuyutí" (1885), "Ataque del Boquerón visto desde el Potrero Piris" (1897), "Asalto de la 2da. columna brasileña a Curupaytí" (1894). En todos los casos, el nombre de la escena pone en evidencia la articulación entre la dinámica de la guerra y la frontera (material territorial y simbólico nacional). Para ver la guerra, podría decirse con López, hay que verla siempre de los dos lados.

Estas escenas de la guerra que construyen un relato sin épica y sin héroes, no pueden sino contraponerse a las imágenes bélicas de José Ignacio Garmendia. Si en los retratos o estampas adopta una mirada de cariz costumbrista (como en "El vigía" o "La bendición"), en las escenas de batalla su mirada, y su composición de líneas verticales, busca la epicidad ("Combate de Acaguazá en el Chaco", "Combate de Paso de la Patria"), de un modo que complementa la presentación de heroicidad de los oficiales en *La cartera de un soldado*. En general, mientras Garmendia tiende a asumir una actitud descriptiva ante los

acontecimientos (sus acuarelas de corte memorialista, aun aquellas basadas en fotografías, son verdaderos cuadros de la guerra), López construye un relato (sus óleos de corte testimonial forman series).

También en las imágenes de combate Lopez presenta algunas diferencias. Porque López que, como Garmendia, Mansilla o Gutiérrez, por dar algunos ejemplos, parece evitar o pasar por alto las representaciones corporales de dolor y de mutilación, cuando lo hace pone el foco en representar los dos ejércitos, los dos bandos. La batalla de Curupayti, derrota que se conoció como "el desastre de Curupaytí", es un buen acontecimiento para ver las diversas modalidades de representación porque casi todos los escritores y artistas se han ocupado de él.[22] Tanto en los "croquis y siluetas" de Gutiérrez como en *La cartera de un soldado* de Garmendia, se hace mención a esa batalla y en las biografías de héroes se incluye como un hito haber participado en ella y haber dejado allí la vida.

En "El teniente coronel don Alejandro Díaz", quien muere joven en Curupaytí cuando lo bajan de un árbol al que se había subido para avizorar al enemigo y azuzar a su tropa, Garmendia declara que "Curupaytí es una de las más hermosas tragedias de la gloria nacional" y que se necesitaba "un combate de tal magnitud en el supremo sacrificio para valorar verdaderamente al soldado argentino" (p.134). De ahí que diga enseguida que Curupaytí no debe ser visto como una "derrota" sino como un "sangriento rechazo" de los paraguayos ante el ataque argentino. Juicios similares están presentes en los relatos de Gutiérrez, aunque el hecho de que esos juicios se viertan desde la perspectiva de un soldado y no de un oficial es importante, ya que es el propio soldado quien tiene la convicción de sacrificar su vida por la patria, como sucede con Juan sin Patria, quien a modo de recompensa solo recibe una paradoja (el que ofrenda su vida a la patria se queda sin ella). "La batalla de Curupaytí –se dice en *Ignacio Monges*– fue ruda y sangrienta para el batallón correntino, que vio desaparecer sus mejo-

res plazas. Nunca se había peleado con tanto entusiasmo y tanto denuedo." (p.58) De hecho, Ramón Monges participa con bravura de Curupaytí y allí pierde su brazo, igual que Cándido López. Después de restablecerse en Corrientes, pide reincorporarse al ejército, pero su superior le contesta "que aquello era una locura, porque manco como estaba, era inútil para el servicio" y agrega que le darían de baja como inválido, para que no perdiera el sueldo. Sin embargo, Monges no se da por vencido:

—Mientras yo este con vida sirvo –dijo el sargento Monges. No podre pelear como antes, pero para manejar un sable basta una mano, y para guiar la compañía al combate basta con tener la boca y las piernas en buen estado. La pérdida de un brazo no es nada; peor hubiera sido perder una pierna, pues entonces no habría podido seguir sirviendo (p. 59).

Román Monges, finalmente, murió en la batalla de Humaitá, casi al final de la guerra, "tan patriota y tan bravo como todos los que llevaron su apellido" (p. 60).

En consonancia con este episodio de la Guerra del Paraguay protagonizado por un integrante de la familia Monges en el drama militar de Gutiérrez, Garmendia elige el siguiente epígrafe para abrir uno de los textos de *La cartera de un soldado*: "No debe haber mayor timbre de honor para un ciudadano, que por la gloria de su patria abandona la tranquila vida del hogar, exponiendo a su familia a las mayores privaciones, que dejar un miembro de su cuerpo en el campo de batalla." (p 39). El texto se titula "Los cuadros de un inválido (episodios de la Guerra del Paraguay)" y está dedicado a Cándido López. Garmendia mira los cuadros de López, a quien califica de un "buen aficionado" (p.48), como la obra de un cronista, cuyo valor es precisamente ese, mientras explica sus defectos en el dibujo por haber pintado "con una mano rebelde al arte" (p.44) y declara que su composición y perspectiva no siempre son dignas de elogios. De allí que Garmendia le garantice que "si doblega sus facultades artísticas a estudiar el dibujo y la perspectiva, será con el tiem-

po nuestro pintor de batallas, que unirá a la verdad histórica y la exactitud técnica, las cualidades que animan las masas" (p 51). Obviamente, Garmendia se equivoca al hacer esta evaluación de los óleos que Cándido López presentó en su exposición (la única en vida) de 1885. Se equivoca, porque es justamente la combinación de un dibujo en miniatura y una perspectiva de altura, sumados a la composición de amplias escenas apaisadas, lo que, pese al relativo fracaso entre sus contemporáneos, hace actualmente eficaces las representaciones de López y singular su relato de la guerra. Se equivoca, porque lo que él ve en desmedro de la "verdad histórica" (p. 51) es aquello que distingue los óleos de López de otras imágenes de la guerra.

La serie de cuadros sobre Curupaytí pintada por López es posterior a esa exposición de 1885, y forma parte de ella el óleo "Después de la batalla de Curupaytí" (1893). En un paisaje devastado, se ven los cuerpos tendidos, casi siempre en medio de un charco de sangre; caminando entre ellos, de a uno o en pequeños grupos, soldados paraguayos con fusiles o argentinos desarmados. Algo más hacia el fondo, algunos cuerpos caídos, sin ropas, que no se pueden identificar ni siquiera por el uniforme. A diferencia de Garmendia, con sus representaciones de los "montones de cadáveres" paraguayos realizadas a partir de fotografías, López a la vez nacionaliza y desnacionaliza los cuerpos del dolor y de la muerte: nacionaliza, porque es claro que vencieron los paraguayos y que los muertos y heridos son argentinos; desnacionaliza, porque en esos cuerpos sin ropa (que es como decir, de otro modo, "sin Patria", igual que llamó Gutiérrez a su héroe popular de la Guerra del Paraguay), se desestabiliza la diferenciación nacional una vez que los vencedores les quitan las vestimentas militares a los vencidos para ponerlas, incluso, sobre sus propios cuerpos.

De todo este conjunto de relatos de la guerra, tampoco hay rastros de épica y de heroicidad en Mansilla, quien si los deja lo hace solo para borrarlos con la historia menuda. En cierto modo,

esos recuerdos de la Guerra del Paraguay que le reclamaban sus contemporáneos y que él se negaba a escribir, son los que terminó redactando Garmendia en el libro homónimo que constituyó su otro gran aporte a la narrativa de la guerra. En cambio, y según comenté a partir de "Amespil" y de "Juan Peretti", Mansilla opta por la anécdota.

En *Una excursión a los indios ranqueles*, que ya anuncia el fuerte tono memorialista de las *causeries*, Curupaytí aparece al comienzo, en la historia del cabo Gómez. Así es descripta la batalla:

> Aquello era un infierno de fuego. El que no caía muerto, caía herido y el que sobrevivía a sus compañeros contaba por minutos la vida. De todas partes llovían balas. Y lo que completaba la grandeza de aquel cuadro solemne y terrible de sangre, era que estábamos como envueltos en un trueno prolongado, porque las detonaciones del cañón no cesaban.
>
> A los cinco minutos de estar mi batallón en el fuego sus pérdidas eran ya serias: muchos muertos y heridos yacían envueltos en su sangre, intrépidamente derramada por la bandera de la patria (p.25).

Sin embargo, ese despunte de epicidad se transmuta en una suerte de anécdota de humor negro. El cabo Gómez, a quien se dio por muerto en la batalla, reaparece poco después y cuenta la manera ingeniosa que encontró para salvar su vida.

Al igual que en "Amespil" y "Juan Peretti", en "Juan Patiño" y "Un hombre comido por las moscas" la anécdota se impone por sobre la construcción de acontecimientos bélicos o de retratos heroicos. En "Un hombre comido por las moscas", justamente, hay dos explicaciones dadas por Mansilla que son muy iluminadoras y se complementan. La primera es un esbozo relativamente extenso de crítica a la conducción de la guerra. La segunda es una suerte de declaración de principios en la que Mansilla toma distancia del relato de la historia y explicita su propia opción narrativa: "Yo, ¿a qué voy a meterme en semejantes honduras?" –se pregunta. "Yo no me ocupo sino de bagatelas y de quimeras y de monadas." (p.397)[23] En los 80, en plena eta-

pa de consolidación del Estado y frente al relato de la historia, la anécdota, el episodio gracioso, solo puede considerarse una simple "bagatela"; dicho de otro modo, frente al relato heroico de la guerra, la anécdota parece carecer de todo valor.

La más contundente puesta en relato de esta elección se ve en la serie que forman "La emboscada" y "La mina". En ellas, el espacio de la guerra es claramente una cuestión de fronteras desde donde se miden los oponentes. Y esa frontera, de la que depende la vida de tantos hombres, es apenas un estero. Solo que ese estero no es únicamente separación sino, aprovechando sus partes de tierra más o menos firme, el contacto con el otro lado y la posibilidad del enfrentamiento y de la victoria. En esa frontera que separa paraguayos de argentinos y brasileños, se arma una emboscada para tomar revancha por el robo de un soldado catamarqueño. Acá el rumbo narrativo ya no deja lugar a dudas: Mansilla apela al suspenso para que el lector se pregunte cuándo y cómo explotará la mina que constituye la emboscada, y apela a la sorpresa al contar que los paraguayos prueban el terreno haciendo pasar primero a un perro. El remate es elocuente: la mina estaba humedecida y "*chinga*": el muerto es el perro. La anécdota, en Mansilla, es puro entretenimiento, es diversión.

En ese punto, en el cual la diferencia entre el memorialismo burlón de Mansilla y el solemne de Garmendia parece crucial, bien vale reponer aquello que tienen de parecido la actitud en primera persona que asumen ambos y compararla con el gesto más testimonial de Gutiérrez o de López. Es que, mientras el fragmento, el cuadro, lo anecdótico, resultan apropiados para el relato de los oficiales, la narrativa que adopta la perspectiva de la soldadesca precisa de un relato completo, de series que otorguen una continuidad a la representación. Esto es: precisa de un relato que reconstruya, a través del uso y la apropiación de testimonios, la secuencia de la guerra y que haga posible entablar alianzas que se distingan de las alianzas nacionales y aun las superen.

El estero de la "La emboscada" bien podría ser el estero Bellaco que aparece en el plano de los campos de Tuyutí. El modo en que se mira más allá de la frontera con el enemigo da la pauta de la posición que en la guerra asume cada escritor. Es que, si algo permite la frontera, es ver al mismo tiempo los dos lados de la guerra, toda la guerra. De allí que la frontera aparezca en los documentos de la época, mientras se está dirimiendo el conflicto, pero también que aparezca en las representaciones y relatos posteriores: la frontera permite poner lo nacional en dimensión transnacional. Esta dimensión es la que hace posible establecer nuevas alianzas (alianzas de corte popular como en Gutiérrez o alianzas de corte militar como en Garmendia) y nuevos puntos de vista (la visión de conjunto de Cándido López o la visión focalizada en un personaje de Mansilla). Es decir, la frontera sirve doblemente: para hacer un tipo de construcción de lo nacional donde entra aquello que no lo es o que lo excede, y para adoptar una posición de la guerra que no siempre es la posición que se tuvo en la guerra.

El arco es amplísimo. Puede empezar en el "entre-nos" castrense que asoma en Mansilla, por encima de su buen humor, cuando dice: "Yo conocía perfectamente, y ellos a su vez me conocían a mí, a los oficiales paraguayos con quienes diariamente nos tiroteábamos. A mis demás compañeros de armas les pasaba lo mismo." (p.232) Y acaso termine en la representación miniaturizada de Cándido López, en la que no se reconoce a nadie, porque en la guerra los hombres son anónimos e intercambiables, son pequeños juguetes.

Notas

[1] Conocido también como Guerra de la Triple Alianza, el tratado y los protocolos de la alianza entre Argentina, Uruguay y el Imperio de Brasil se suscriben en 1865. La guerra civil uruguaya, y la búsqueda de aliados de otros países realizada por los bandos enfrentados, fue el primer paso de una cadena de hechos que culminó con la Guerra del Paraguay, cuyo fin se da, entre marzo y mayo de 1870, con la muerte de Francisco Solano López en Cerro Corá y la inmediata aceptación general del Tratado de la Triple Alianza por parte del gobierno provisional de Paraguay. Para un relato de la guerra que es el más completo hasta la actualidad, ver Francisco Doratioto, *Maldita guerra. Nueva historia de la Guerra del Paraguay* (2002), Buenos Aires, Emecé, 2004.

[2] Una investigación sostenida da cuenta de gran cantidad de material que aguarda el momento de ser revisado para contribuir a una lectura actual de un fenómeno al que la crítica no le ha dedicado atención. Podría mencionarse, en ese sentido, todo un corpus poético que incluye desde poemas de Carlos Guido Spano hasta el *Poeta y soldado* de Ricardo Gutiérrez, así como una vasta producción periodística que incluye los artículos de Lucio V. Mansilla para *La Tribuna*. Finalmente, hay textos vinculados tangencialmente con el conflicto bélico, como la *Elisa Lynch* de Héctor Varela, que narra la historia de quien fuera la mujer de Francisco Solano López. De ese tan amplio conjunto, me detengo en un corpus mínimo pero representativo de las elaboraciones más artístico literarias de la guerra.

[3] Lucio V. Mansilla (1831-1913) y José Ignacio Garmendia (1841-1925), ambos dedicados a la carrera militar, participaron de la guerra como teniente coronel y capitán, respectivamente. Eduardo Gutiérrez (1851-1889) integró, en la década del 70, los cuerpos destacados a la frontera sur del territorio. Cándido López (1840-1902) formó parte del batallón de voluntarios y participó como soldado en la primera etapa de la Guerra del Paraguay, hasta que fue herido en la batalla de Curupaytí, donde perdió su mano derecha. Tanto en Garmendia como en López, la guerra fue el núcleo fundamental de su producción histórico-literaria y artística.

[4] Carta de Bartolomé Mitre a Juan Carlos Gómez del 10/12/1869 (en *Cartas polémicas sobre la Guerra del Paraguay*, Asunción-Buenos Aires, Editorial Guarania, 1940, p.98). También José Ignacio Garmendia dice que la campaña del Paraguay se inició "a consecuencia del acto pirático de López, y de la excursión vandálica del ejército de Robles a la provincia de Corrientes ..." (*La cartera de un soldado*, Buenos Aires, Círculo Militar, 1973, p.19; todas las citas siguen esta edición y tienen el correspondiente número de página).

[5] *Ignacio Monges (Gauchos sin chiripá y El gaucho solitario)*, Buenos Aires. Juan Carlos Rovira Editor, 1933 (todas las citas siguen la mencionada edición y se consignan con número de página). Así le escribe Marcos Monges, protagonista de la primera parte del folletín, a su hijo Ignacio en una carta enviada desde el frente correntino: "No podemos entregarnos a los paraguayos sin siquiera organizar una defensa hasta que el gobierno mande un ejército para desalojar a estos bandidos" (p. 45).

[6] Como es frecuente en sus folletines, tanto en los "dramas militares" como en los "dramas policiales", Gutiérrez aprovecha las historias de vida de los gauchos o puebleros que caen en la "pendiente del crimen" para apuntar no solo al pasado del enunciado sino al presente político de la enunciación. En este caso, él mismo había narrado los acontecimientos de 1880 (el enfrentamiento militar y las consecuencias políticas) en su novela *La muerte de Buenos Aires* (1881).

[7] Así muere el prisionero Gaspar Campos, según la recreación que hace Garmendia de la declaración del sargento que fue testigo de la escena: "Moría lentamente. Desesperado al fin, invocaba con ansiedad el dulce alivio del postrer suspiro. Cuando llegó ese momento, y sintió que había cumplido su misión sobre la tierra, se encontraba en cepo de lazo, la noche había extendido su negro manto para no contemplar la triste escena, y unas nubes sombrías borroneaban el cielo, como grandes manchas oscuras. Atormentándole la última sed, pidió agua para mojar sus labios secos y sin color; le ordenaron que guardara silencio, y solo encontró como un relámpago del infierno la mirada centelleante del centinela que indiferente espiaba sus últimos instantes. Los compañeros, sintiendo el estertor de su agonía, se estremecieron ahogando los suspiros, la compasión humana hubiese sido castigada al instante." (p.152) A esta escena corresponde una acuarela pintada por Garmendia a finales de siglo y titulada con el nombre del prisionero: "Gaspar Campos viéndose en peligro de caer prisionero arroja la bandera de su cuerpo al agua de donde es recogida por un acorazado brasileño". Para una representación de los prisioneros del ejército aliado, ver también de Garmendia su "Conducción de prisioneros aliados", acuarela datada entre 1868 y 1875.

[8] O como puede verse en "Trinchera de Curupaytí" (c. 1893), donde se adopta la perspectiva paraguaya para mostrar el llamado "desastre de Curupaytí" donde fue herido el propio López perdiendo entonces su brazo derecho. Para reforzar este sentido, hay que ver también, aun cuando la frontera geográfica no entre estrictamente en juego, las imágenes fotográficas de los cadáveres paraguayos, así como la elaboración, basada en una foto, de algunas acuarelas de Garmendia tituladas "Montón de cadáveres". Vuelvo sobre estas representaciones en las siguientes secciones de este artículo.

[9] Cf. José Ignacio Garmendia, "Prisioneros paraguayos" (c. 1865-70) y "Prisioneros paraguayos en el rancho" (c. 1893), escenas ambas tomadas de copias del natural, según consigna la colección Garmendia que se encuentra en el Museo Histórico Saavedra.

[10] A modo de ejemplo, comenta Francisco Seeber en su diario de guerra "Según los pasados, López ha distribuido boletines anunciando un gran triunfo obtenido sobre los aliados y la próxima destrucción de todo el ejército invasor." (Francisco Seeber, *Cartas sobre la Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso, 1907, p. 128).

[11] Lucio V. Mansilla, "Amespil" y "Juan Peretti", *Entre-nos. Causeries del jueves*, Buenos Aires, Hachette, 1963, pp 83-86 y pp 228-233 (todas las citas corresponden a esta edición y se indica el número de página a continuación de las mismas). "Amespil" fue publicada en el *Fígaro* el martes 25 de setiembre de 1888 y dedicado a Florencio Madero; "Juan Peretti", en *Sud-América* el 7 de febrero de 1889 y dedicada al barón de Alencar, diplomático y ministro brasileño amigo de Mansilla.

[12] Es preciso recordar acá que en ese momento el ejército todavía no estaba profesionalizado, o sea que la soldadesca estaba integrada, entre otros, por voluntarios, enganchados y reclutados forzosos. La profesionalización militar de corte alemán, a la Clausewitz, se produjo recién con la segunda presidencia de Julio A. Roca (1898-1904) y participaron de ella varios de los generales que intervinieron en la Guerra del Paraguay, como Mansilla. Para un abordaje general de las diferentes concepciones de la guerra, el estudio de la guerra como "continuacion de la política por otros medios" según la eficaz fórmula de Clausewitz y el ingreso de este último a la Argentina, ver José Fernández Vega, *Las guerras de la política. Clausewitz de Maquiavelo a Perón*, Buenos Aires, Edhasa, 2005.

[13] Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Ayacucho-Hyspamerica, 1986. Las citas remiten a esta edición y llevan a continuación el número de página.

[14] Antes y después de las *causeries*: antes, el relato enmarcado sobre la historia del cabo Gómez que está casi al comienzo de *Una excursión a los indios ranqueles*, escrito a la manera memorialista, ¡solo a poco más de un año de la guerra!; después, la explicación dada en la última de sus *causeries*: "Son muchos los que creen que, pudiendo como puedo, debiera escribir historia, historia contemporánea, historia sobre la Guerra del Paraguay, y no sé cómo hacerles entender que no se deben hacer esas cosas cuando viven los actores o sus hijos o sus nietos —a no ser que se tenga un valor que yo no poseo: el de no cansarse en condensar nubes cargadas de electricidad sobre la propia cabeza. Inventen un pararrayos para ponerse a cubierto de las conse-

cuencias de desatar tempestades, y es posible que entonces, y sólo entonces, me decida. Por el momento no me atrevo a eso, aunque tenga mucho preparado, trazado el cuadro sinóptico, hecho el esbozo, hallado lo más difícil, la fórmula filosófica, o sea, la enseñanza, la moral, el espejo en que deben mirarse los que nos pisan los talones. Lo dejo pues para otra oportunidad. Tengan ustedes paciencia y lo verán en mis *memorias*, o en mis *recuerdos*, quizá antes de que les llegue a éstos su día" ("La madre y el hijo", *Sud-América*, 28 de agosto de 1890, recogida en Lucio V. Mansilla, *Mosaico. Charlas inéditas* (Cristina Iglesia, Julio Schvartzman y otros, eds.), Buenos Aires, Biblos, 1997, p 145).

[12] A modo de ejemplos: "El fogón (Escenas de la vida de campamento)" (1868), "El soldado (Salmo)" (1868), "Los mártires de Acayuaza" (1869). Una excepción es "El coronel don Luis María Campos" que, dedicado a un oficial, fue escrito en 1869 y tiene un tono que por momentos contrasta con los retratos militares escritos con posterioridad, cabe notar que Garmendia agrega una nota al pie en la que menciona la fecha de composición y aclara que el texto pertenece "a una colección de bocetos de guerreros de la Guerra del Paraguay que serán publicados más tarde" (p 159).

[13] También en las acuarelas habría un gesto similar. El par de acuarelas que compone los cuerpos muertos de los paraguayos caídos en el campo de la batalla de Tuyutí del 24 de mayo se acerca claramente al testimonialismo: se basan en una serie de fotografías de Bate y Cía. W. que tienen títulos como "Cadáveres paraguayos" u "Octavo montón de cadáveres paraguayos" (reproducidas en el excelente libro de Miguel Ángel Cuarterolo, *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Planeta, 2000, pp.58 y 59) y aparentemente fueron realizadas hacia el final de la guerra.

[14] "Es nuestro soldado de línea el modelo de la abnegación militar, llevado a su último límite (...) Nadie se ha preocupado en estudiar este tipo de inmensa bravura, y nadie, sin embargo, más digno de estudio que él. (...) Su vida no puede ser más aporreada, ni mayor la indiferencia con que lo trata el gobierno" (Eduardo Gutiérrez, *Croquis y siluetas militares*, Buenos Aires, Hachette, 1956, p 240. Todas las citas corresponden a esta edición y llevan a continuación el número de página.)

[15] Sobre la presencia de figuras paternalistas que tutelan a los héroes populares construidos en los folletines de Gutiérrez, como lo es el político Adolfo Alsina de Juan Moreira, por ejemplo, ver A. Laera, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, cap 6.

[16] Se trata de un héroe popular que, como bien lo dice Gutiérrez al comienzo de *Juan Moreira*, de haber nacido en otros tiempos "hubiera sido una gloria patria" (*Juan Moreira*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, p.5). Es, como puede

verse, un tipo de héroe popular que se le debe a la identidad nacional muy distinto a los héroes como Cabral o el tambor de Tacuarí, que Bartolomé Mitre, sabedor de la necesidad de incorporar al pueblo a los grandes relatos de la historia nacional, había incluido en sus libros de historia.

[30] En su conocido estudio sobre el tema, Susan Stewart destaca particularmente ese aspecto al explicar la relación entre miniatura y narración: "The miniature, linked to nostalgic versions of childhood and history, presents a diminutive, and thereby manipulatable, version of experience, a version which is domesticated and protected from contamination" (*On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, 1993 [1984], p.69).

[31] En las miniaturas que trabaja Stewart, "miniature time transcends the duration of everyday life in such a way as to create an interior temporality of the subject" (*On longing*, *op.cit.*, p.66).

[32] El combate de Curupaytí tuvo lugar el 22 de setiembre de 1866. El ataque respondió al plan original de los aliados y, según Doratioto, el desastre obedeció tanto a desinteligencias entre los altos mandos argentinos y brasileños como a la construcción de nuevas trincheras por parte de las fuerzas paraguayas. Aunque no se conoce la cifra exacta, la cantidad de cadáveres argentinos y brasileños oscila entre dos mil y cuatro mil de cada ejército, de un total de veinte mil aliados; allí perdieron la vida varios oficiales que después pasarían a integrar la galería de héroes y allí fue también donde Cándido López perdió su mano derecha (ver F. Doratioto, *op.cit.*, pp.227-244).

[33] Esto habría que confrontarlo con la crítica que en la *causerie* "Letras" hace a *La cartera de un soldado* de José Ignacio Garmendia, que plantea un problema acerca de cómo contar una epopeya y cómo vincular epicidad y heroicidad. Mansilla critica la obra de Garmendia porque estaría cediendo a "predilecciones circunstanciales" para "esterilizarse en esfuerzos pintorescos, para enaltecer individuos, cuya figura, por legendaria que sea, queda reducida a pequeñas proporciones dentro del cuadro magno de la epopeya en que tomaron parte gloriosa orientales, brasileños y argentinos, pereciendo en la contienda homérica casi un pueblo y una raza" (p.503).

Cuento de fogón desde Tierra Adentro. Umbrales de los géneros en *Una excursión a los indios ranqueles*

Sandra Gasparini

> Yo he sido medroso, cuando niño, y ahora que estoy jadeando por tanto
> haber intentado trepar sin que me escarmentaran porrazos, todavía les tengo
> miedo a las ánimas... aunque no crea en ellas, y a las tinieblas... aunque en
> ellas crea, porque las veo y conozco científicamente la causa que las produce
>
> Lucio V. Mansilla, "En Chandernagor" (1889)

Viaje a caballo a las tolderías de Leubucó –ni en tren, ni en barco, ni a Europa–, la "excursión" de Lucio V. Mansilla emprende, también, un tránsito por y una exploración de los umbrales de géneros diversos. Autobiografía, libro de viaje, conjunto de cartas, estudio antropológico, novela, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) se propone expandir fronteras en varios sentidos.[1]

Relato fronterizo de largo aliento, enmarca otros que van construyendo un rompecabezas de la "biografía de la barbarie" que había querido escribir en 1845 Sarmiento en su *Facundo*, e instalando una fuerte discusión con este texto.[2] De ese cúmulo de relatos intercalados hay uno en particular que abre una brecha en la literatura argentina de la década de 1870: se trata de los cuatro capítulos que abarca el relato del Cabo Gómez, mezcla de policial y fantástico con elementos maravillosos y cuento de fogón.[3] En esta franja del texto, el narrador avanza sobre caminos que nunca termina de recorrer, llevando al lector por terrenos que luego abandona, seducido, él mismo, por estrategias que otros géneros le ofrecen. Personaje que reúne en su

lengua las marcas de otras fronteras, el Cabo Gómez protagoniza un cuento de fogón que se cuenta, para el lector de Buenos Aires, desde el otro lado de la línea: desde Tierra Adentro. Pero el relato cruza otro límite, el que lo acerca a otra literatura, el del proceso modernizador que hará eclosión hacia 1880, que se anuncia ya en Mansilla y pocos años después en Eduardo L. Holmberg. Y, a la vez, esa travesía a caballo se escribe con una morosidad a la que la literatura de viajes y la novela oponen, en ese momento, el ferrocarril y el vapor.[4]

En la literatura argentina el fantástico se constituye en una franja que oscila entre la llegada tardía del positivismo y el evolucionismo a las universidades –década de 1870–, las traducciones de Poe y la parodia de las ideas espiritualistas a fines de siglo. Ciencia y literatura fantástica, en este entramado, son inseparables y configuran, en cuanto a la temática y los procedimientos de escritura, nuevas hipótesis sobre la realidad. Las propuestas teóricas más conocidas sobre el fantástico lo han caracterizado como modo de narrar cruzado por el imaginario social de su tiempo (Bessière), como modo que dialoga con lo "real" e incorpora ese diálogo como parte de su estructura (Jackson), o como género literario del que derivan subgéneros, definido por la vacilación ante hechos sobrenaturales (Todorov). Tanto las discusiones sobre si el esclarecimiento de la ambigüedad diluye lo fantástico o, por el contrario, resulta marca inconfundible de sus condiciones de producción (Barrenechea, entre otros), como los trabajos sobre el "fantastico ambiguo" entendido como el planteo de dos dominios inconciliables, uno natural y otro sobrenatural, que se enfrentan y coexisten sin que ninguno logre la hegemonía (Castro) ayudan a pensar la constitución de las ficciones fantásticas en la década de 1870 en la Argentina.[5] El carácter de híbrido del relato del Cabo Gómez, de indicio de lo que vendrá, de palabras que se esfuman en el doble marco de *La Tribuna*, periódico en el que se publica, y del cautivado público del fogón en la noche pampeana –pero que perduran en el libro– pueden consti-

tuir un interesante punto de partida para pensar el origen local de una forma que nunca será del todo estable.[6]

Por otra parte, Mansilla superpone un particular trabajo con el fantástico a una trama policial que involucra su propia desconfianza del aparato judicial –hecho vinculado con su autobiografía–, a la historia de sus encuentros y desencuentros con el aparato estatal y a la historia de ese género. Esta trama también coloca, entonces, el relato del Cabo Gómez en sintonía con la línea iniciada en otros microrrelatos, como los que protagoniza el *rastreador* de *Facundo*, y se ubica a escasos años de la publicación de *La huella del crimen* y *Clemencia* de Raúl Walois[7] (1877), considerados los primeros relatos policiales argentinos. Si, básicamente, el policial pondrá en juego dos inteligencias, la del detective y la del delincuente, Mansilla está más interesado aquí en narrar la inocencia de un personaje de frontera que no puede someterse al sistema castrense, la de un *cimarrón* que el Estado ha capturado solo transitoriamente y del cual luego necesitará deshacerse. La trama policial también roza el discurso científico y enlaza al texto nuevamente con los saberes emergentes en la década: elaboración de un sumario a partir de testimonios de soldados y acumulación de indicios, enumeración de hipótesis, verificación de pruebas y resolución del enigma. El matiz singular de esta ficción reside, no obstante, en que la culpabilidad del Cabo y su posterior castigo no tranquilizan al lector. El narrador de semejante *cuento* necesita persuadirlo, como se verá más adelante, de la arbitrariedad de la justicia castrense.

No me detendré en la compleja situación de enunciación de la *Excursión* ni en sus no menos complicadas condiciones de producción, aspectos sobre los que hay abundantes lecturas críticas.[8] Solo consideraré el relato del Cabo Gómez en su carácter de línea de fuga hacia otros géneros con los que se comenzará a experimentar en la década de 1870 y en tanto texto de frontera que registra un mundo que desaparece mientras la modernización avanza.

Ya no existe el Paraguay

La narración de la expedición del coronel Mansilla se entrama con otra experiencia, la de la Guerra del Paraguay (1865-1870), en la que participó como comandante desde 1866. El anecdotario relativo a este suceso histórico emerge frecuentemente en la *Excursión* y reaparecerá también en sus posteriores *causeries* y otros textos autobiográficos.

El "cuento" del Cabo Gómez "tiene algo de fantástico y maravilloso",[9] le adelanta Mansilla a Santiago Arcos, a quien dirige las cartas que se publican en el periódico. Es sin embargo la oscilación entre la sintaxis y la temática propias de ese género y del policial en el siglo XIX lo que hace singular a la narración. En lugar de una humeante chimenea inglesa, el fogón al aire libre en la pampa es el marco apropiado para que "desaparezcan" las jerarquías militares, esas que, precisamente, funcionan como eje de la historia. David Viñas entiende, a propósito, al fogón como "círculo 'bárbaro' contrapuesto al círculo *civilizado* del club" que genera un "coloquio horizontal" en el que la subordinación castrense parece disolverse.[10] Al igual que en las *causeries*, Mansilla dedica estas entregas a una figura de peso en la sociedad porteña, en este caso, Eduardo Dimet, quien había participado en la Guerra del Paraguay y era propietario de un importante diario, *El Nacional*.[11] Entra a la narración con un retrato de su protagonista quien, como "tipo" que se intenta caracterizar (y esto recuerda los "caracteres argentinos" del *Facundo*), tiene rasgos extraordinarios para el lector y, a la vez, comunes a algunos de sus pares: es un correntino que se quedó en Buenos Aires –trasplantado por la guerra–, con "el tinte peculiar a las razas tropicales" y habla "con la tonada guaranítica", rasgos que en su conjunto componen un "tipo varonil simpático". Lo que el lenguaje de los partes militares nombra como "insubordinación", falta por la cual se destina al ex granadero al batallón de línea que comandaba Mansilla, será en adelante,

en el relato, el motor de la acción: no obstante ser hombre de valor, cada vez que debe abordar a un superior Gómez se emborracha y pierde toda compostura. El alcohol es una llave a la propia otredad del soldado, ya que "perdía la cabeza hasta el extremo de ponerse frenético si lo contradecían" (p.89) y exhibe en su conducta las marcas de otras fronteras argentinas: el "acento" correntino también connota su condición social.[12]

El pedido de licencia que le hace el cabo anuncia la existencia de una hermana que ha viajado de Esquina –otra *frontera*– hasta Itapirú, punto de encuentro, para visitarlo. El permiso le es concedido. Dos hermanos separados, una guerra y varios regalos que el soldado reparte a su vuelta al regimiento son los escasos elementos que hasta ahora el narrador ha ido diseminando entre digresiones. Tal vez la más interesante sea el relato de la batalla de Curupaytí, en la que perderá la vida Dominguito Sarmiento, cuya narración ayuda a construir una imagen presentable de Mansilla al público de Buenos Aires que lee las "cartas" y que conoce la destitución del coronel por haber fusilado sin juicio a un desertor en la frontera.[13] Es esta digresión, sin embargo, como muchas en las que se interna el narrador, la que revela el primer hecho aparentemente inexplicable vinculado al cabo. El capítulo 5 se cierra con la superposición inmediata de dos escenas: la que protagoniza Gómez, brutalmente herido e instado por Mansilla a retirarse de la batalla, haciendo gala, al negarse, de gran coraje –valor que aparece destacado permanentemente en toda la *Excursión*–, y la de la digresión sobre los partes de heridos y bajas en general y el que lee el teniente Pencienati en particular, por medio del cual el coronel se entera de la muerte de su "ahijado". Un enlace folletinesco remata la entrega e introduce sorpresivamente un tema en el que se reconoce el fantástico: "Hoy te he narrado sencillamente la muerte de un vivo. Mañana te contaré la vida de un muerto" (p.93). Cómo presentará Mansilla los hechos decidirá la oscilación del relato hacia ese género, en un vaivén que se

acerca más o menos a su ambigüedad característica: ya se ha dicho que el fantástico es, sobre todo, un modo de contar.

El desastre de Curupayti permanece en la memoria de los soldados solo como relato oral la sucesión de diversos combates va atenuando el dolor por las "nobles víctimas" aunque reaparece en el regreso de los enfermos repuestos en los precarios hospitales de campaña de Itapirú y Corrientes. En ese marco de absoluta cotidianeidad de la guerra se abre la grieta del fantástico, en la forma de un parte también oral: "Señor, un alta del hospital", le anuncia un ayudante a Mansilla. "El alta" es "un muerto"; por supuesto, el cabo Gómez. Aunque parece un "resucitado", presunción con la que se ironiza en algunos párrafos, el cabo hace un relato de los hechos que no exhibe las marcas dialectales a las que nos ha acostumbrado el narrador cuando su subordinado está borracho y con el cual explica racionalmente el motivo de su prolongada ausencia. Ha sobrevivido, precisamente, por *hacerse el muerto* frente a las tropas paraguayas. En un primer momento el lector accede a una fórmula que más tiene que ver con la picaresca que con el fantástico: fingiendo estar *muerto*, el cabo salva su *vida*, por eso es un *resucitado*.

Terminada la relación y vivado por sus camaradas de armas, más tarde se le vuelve a pedir que relate lo sucedido y el cabo agrega algunos detalles de suma importancia, en este caso, para la trama policial. Aunque el lector no valore estos indicios agregados *inocentemente* por un "tipo" que se caracteriza como ingenuo, en el relato sobre la bofetada que el alférez Guevara le propina a él, sorpresivamente, en Curupayti, está escondida la clave del enigma final.

"Y sin embargo, todo es cierto"

Hay segmentos del texto que oscilan hacia una explicación racional de los hechos (y son los que prevalecerán en desmedro de los vinculados a lo fantástico) pero se confunden con otros

que, ambiguamente, van construyendo lo que años más tarde emergerá con fuerza en producciones como las de Eduardo L. Holmberg. Los saberes emergentes en la década de 1870, que comienzan a ser tema de la divulgación científica y de las fantasías científicas mas adelante, aquí comienzan a surgir entrelazados con otros problemas y textos (a modo de ejemplo, el cabo es un "Otelo correntino"). Lo inexplicable vuelve de la mano del relato de las alucinaciones del cabo: siendo muy joven, había apuñalado a su mujer porque la había visto, en sueños, en brazos de un rival y, creyendo que clavaba su puñal en el hombre, la había asesinado. Esta anécdota se enlaza también con la trama policial, ya que una confusión de esta índole (alucinación- realidad) desencadena la causa de su propia condena.

Como híbrido, como tránsito hacia otra cosa, el criollo relato de fogón que constituyen estos capítulos está cruzado por segmentos autorreferenciales. En este sentido, Garmendia, presente durante el relato del cabo, cumple la función de acicatear el interés del lector: "dijo varias veces que si no pensaba escribir aquello. Yo entonces tenía mi espíritu en otra línea de tendencias y no lo hice nunca. A no ser por mi excursión a Tierra Adentro, la historia de Gómez quedaría inédita en el archivo de mis recuerdos" (p.97). Efectivamente, como gran parte de la escritura de Mansilla, el relato es difícil de clasificar y participa de diversos géneros que, además, están solo asomando en la literatura argentina. Estas y otras reflexiones autorreferenciales agregan un refuerzo del verosímil de la *Excursión*: a pesar de que muchos creerán que él fragua "cosas imaginarias para llenar papel y aumentar el efecto artificial de estas mal zurcidas cartas" (p.97), "todo es cierto". Y esa es la premisa central del fantástico del siglo XIX: *no van a creerme, pero todo esto es cierto* se quejan los narradores de Poe, Gautier, Merimeé, Hoffmann, Holmberg o Lugones, aunque aportan, más hacia final de siglo, "pruebas científicas" o sus relatos siguen una estructura de tipo teoremática.

A propósito de estos pensamientos y de la "visión" que había perdido al cabo en el pasado, el narrador reflexiona sobre la delgadez de la línea divisoria entre mundo imaginario y real. El episodio siguiente se inclina, otra vez, hacia la trama policial: se acusa a Gómez de haber asesinado a un vivandero que visitaba el rancho del alférez Guevara. Los indicios que lo incriminan son que está ebrio y repite una frase: "Había jurado matarlo: ¡un bofetón a mí!". Como se ve, tenemos no solo casi un misterio de "cuarto cerrado", según comprobaremos al comienzo del capítulo siguiente, sino elementos "psicológicos" que sirven al narrador-detective Mansilla para guiar al lector.

Sentencias y apariciones

Con "Los crímenes de la calle Morgue" (1841), de Edgar Allan Poe, considerado el primer relato policial moderno, se desata la serie sobre la que se escribe, treinta años después, acaso sin reparar en ello, el microrrelato del asesinato del vivandero.[11]

> Un hombre había sido asesinado en pleno día, durante la luz meridiana, en un recinto estrecho de cien varas cuadradas, en medio de cuatrocientos seres humanos, con ojos y oídos: el cadáver estaba ahí, encharcado en su sangre humeante, sin que nadie le hubiera tocado aun cuando yo penetré en el reducto, y nadie, nadie, absolutamente nadie podía decir, apoyándose en el testimonio inequívoco de sus sentidos: "el asesino es fulano" (p. 99).

De repente, el narrador que maneja la ambigüedad y las digresiones con la habilidad propia de Mansilla contabiliza, se vuelve conciso, condensa, acumula datos. A diferencia del certero *rastreador* de *Facundo*, a quien no se le resiste criminal alguno, semejante cantidad de información abruma y es desplazada por el "extraño y profético instinto de las multitudes", que *presienten* que el asesino es Gómez. Con cautela, Mansilla comienza a cotejar el relato del crimen que hace el cabo con los

otros testimonios orales. Para ayudar a su "ahijado" nombra al alférez Álvarez, hombre de "imaginación impresionable" y fácil de manejar, como "fiscal" del caso. El ingenuo pesquisante es orientado con sutileza hacia las hipótesis *interesadas* de un detective involucrado emocionalmente en el caso y que pretende desviar la previsible lectura de los hechos. Estamos deslizándonos hacia el terreno del policial negro.

Todos los indicios y versiones encontradas apuntan a confundir al narrador y al lector. Vuelve la ambigüedad. Finalmente, para contrarrestarla, se designa un Consejo de guerra ordinario y la narración se encarrila nuevamente en el mundo castrense: Gómez es condenado a muerte por fusilamiento.

El relato de la resolución del enigma policial solo es contado por el cabo en secreto a Mansilla (y a los lectores), cuando carece de valor para la justicia militar, que ya ha dictado sentencia, pero justo a tiempo para conmover al público de *La Tribuna* porteña. Víctima de sus sentidos, confundidos por el alcohol, el cabo había creído matar al alférez Guevara en lugar del vivandero y, víctima de sus palabras, que lo traicionan en la declaración, es condenado.[15]

El pedido del sentenciado abre nuevamente el camino hacia lo fantástico. Entre otras pequeñas cosas, le pide a su comandante que le envíe parte de su sueldo a su hermana, que vive en "Esquina, villorio de Corrientes rayano de Entre Ríos". Le pide que devuelva algo de sí mismo a la frontera, zona indefinida de la que tal vez nunca debió haber salido. El cabo muere dignamente pero el relato no termina allí: "A los pocos días yo tuve una aparición", remata folletinescamente el texto.

"Decididamente hay vidas inmortales"

Se dispara entonces el último episodio vinculado con el cabo Gómez y tal vez el más cercano al fantástico. Se trata de la repeti-

ción de algo conocido que ya no debe existir: la "tonada correntina" que llega desde afuera de la carpa del general Gelly, en la que se encuentra Mansilla, alcanza el efecto siniestro de "un eco de otro mundo". La sintaxis peculiar del habla del cabo es la que ahora "resucita" para hacer un pedido al general. El narrador despliega todos los recursos que tiene a mano para provocar terror: quien clama desde la entrada de la carpa *es* el cabo Gómez, enfundado en "un traje talar negro"[16] y, en su carácter de *aparición*, responde a la pregunta del general: "Quiero que me dejes velar la crucecita de mi hermano". Mujer que parece hombre, como la temible Clara de "La bolsa de huesos" (1896) de Holmberg, la ahora hermana del cabo revela su género sexual cuando echa a llorar. Lejos de inquietarse, el narrador *vuelve en sí*. Segundo momento en el que lo aparentemente inexplicable (que los muertos vuelvan a la vida) tiene una –tramposa– resolución racional en el texto.

La literatura romántica volvió a poner a la mujer en un lugar central que se fue construyendo en la ambigua figura de un ser ligado, ya en la novela gótica, a la debilidad pero también a la fantasía y a la sensibilidad frente a lo sobrenatural. El *ensueño*, en tanto género discursivo, la tiene como protagonista activa incluso en la primera *fantasía científica* argentina, *Dos partidos en lucha* (1875) de Eduardo L. Holmberg. En el relato de Mansilla, la hermana del cabo –única mujer con voz en el relato– es quien experimenta el sueño premonitorio que se cumple. Esta capacidad, que alcanza esa condición porque se ha repetido "siempre", según insiste la mujer, instala ahora inequívocamente al texto en el ámbito fantástico, al menos desde sus temas. Mientras el cabo recibía los "auxilios espirituales" en la capilla de campaña, como deduce luego el narrador, la hermana "en sueños había visto a su hermano que lo llevaban a fusilar [...] y tomando el primer vapor que pasó por Esquina, se había venido a velar su crucecita que estaba en el cementerio de los paraguayos, idea que era fija en ella" (p. 110). Tercamente instalada en el error sobre la ubicación de la tumba, la hermana

del cabo niega la "verdad" del superior que no ha salvado al fusilado, se sostiene solamente en la repetición de un enunciado asertivo que se desprende del mundo de los sueños, con más espesor que el de la vigilia. "Yo sé", reitera como una autómata frente a cualquier intento de disuadirla de la veracidad de la revelación. Y ese *saber* legitima su negativa a recibir cualquier compensación del ejército, porque esa afirmación está connotando, con el peso de un final de relato, las culpas de otros.

La explicación ofrecida por el narrador es, sin embargo, ambigua, y encierra en sí misma una dualidad frente a lo inexplicable que irá definiéndose o no a lo largo del siglo en otras narraciones. Por un lado, se recurre al magnetismo, hipótesis que revela las lecturas de Mansilla contemporáneas a la escritura de la *Excursión*, entremezcladas con los saberes vinculados al mesmerismo que tanto le interesarán a él y a otros narradores, en esa década y las siguientes: "Un hilo invisible y magnético une la existencia de los seres amantes que viven confundidos por los vínculos ternísimos del corazón" (p. 111).[17] Por otro, la explicación que contempla que "la noticia del fusilamiento se la dio [a la hermana del cabo] Dios en sueños" (p.111) inclina al relato hacia lo maravilloso.[18] En este punto se decide la gran oscilación del texto. Si para Todorov lo "maravilloso científico" –que liga, creo, equivocamente, a la ciencia ficción– comienza en el siglo XIX con relatos en los que interviene el magnetismo para explicar fenómenos sobrenaturales, el cuento del cabo Gómez constituye, una vez más, un problema. Porque por un carril que parece pegarse más a la orientación ideológica del narrador va el magnetismo y por otro, el carril de la *multitud*, va el de la voluntad de Dios.

Esa noche hubo un velorio al que asistieron muchos soldados y mujeres de mi batallón prevenidos por mí. Por ellos supe que la hermana de Gómez, siendo yo el jefe del 12, me achacaba a mí su muerte y, asimismo, que en Esquina tenía algunos medios de vivir, confirmando todos, por supuesto, que la noticia del fusilamiento se la dio Dios en sueños (p. 111).

Oscar Terán señala que para la construcción del sujeto colectivo resultó fundamental la teoría de la sugestión, asociada al hipnotismo, legitimado en 1880 por Charcot en la Academia de Ciencias de Paris.[19] La multitud –ese nuevo sujeto histórico cuyo número había vuelto a atemorizar a las clases dirigentes europeas y americanas en la década de 1870– adquirirá distintos matices en la producción de Mansilla. Se confundirá en las *causeries* con *Monsieur tout le monde*, "lector incierto con el que cada vez resulta más difícil acordar" aunque intente abrir, también desde el periódico, "su conversación hacia un público cada vez mayor".[20] Este asunto lo fascinará y tratará siempre de captar a ese sujeto escurridizo. La disponibilidad de las multitudes, abandonadas a un poder mesmérico que las podría conducir por carriles desbordados, preocupó a muchos intelectuales de fines del siglo XIX.[21] Baste nombrar en Argentina a José María Ramos Mejía, que en *Las multitudes argentinas* (1899) hará referencia al *peligroso* "estado de sonambulismo" y las "ideas fijas" de las muchedumbres. También el texto de Mansilla reflexiona sobre los "saberes" de las multitudes, pero lo realmente singular es que ellas tienen en el relato el poder que da la intuición: aciertan cuando presumen la culpabilidad del cabo y cuando "confirman" que una instancia sobrenatural, "Dios", fue quien informó lo que sucedería a la hermana del cabo. "Todos" tiene la fuerza del número y la del 'sentido común'. Pero la *razón* estará ligada al sujeto que narra.

Rosalba Campra ha trabajado sobre la hipótesis de una sintaxis propia de lo fantástico y ha hecho hincapié en los "silencios del texto".[22] Distingue los silencios cuya resolución es posible y necesaria, como ocurre en el cuento policial, de aquellos

cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características genéricas. Este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado [...] El silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad (p.52).

La trama policial queda efectivamente resuelta en el relato: el cabo es quien mató al vivandero; aunque podría interpretarse como un "accidente", no deja de ser una muerte causada con alevosía, pero al sujeto equivocado. La trama que se acerca al fantástico rompe el silencio con las palabras de la inquietante hermana del cabo: "yo sé", el enunciado que repite maquinalmente la mujer, es la síntesis, en *sus* palabras, del relato mesmérico que cuenta Mansilla. Y ese es el mayor vínculo con esta forma literaria moderna: cuando –al decir de Campra– "el silencio dibuja espacios de zozobra" (p.52), el texto cuenta –porque Mansilla no puede dejar de contar– que el *otro*, mujer y de la frontera, puede *ver* el futuro. Asimilar esta escena de precognición a un diálogo con la divinidad no hace más que alejarla de toda explicación racional posible: es ubicar la explicación en un cono de silencio.

Como cuento de fogón que termina durmiendo a los soldados, el texto exhibe su fracaso: no ha podido cumplir con los imperativos de ese género y espera no haber provocado igual efecto en los lectores, en un segundo nivel de recepción. La vuelta al gran relato marco se hace de forma brusca: a través de un grito Mansilla devuelve a sus hombres al viaje por la pampa, rumbo a Leubucó, en contraste con la quietud del velorio del cabo y el ambiente gótico que instala con su "traje talar" el personaje de la hermana. Entonces, el texto sigue el "viaje" por el que está conduciendo al lector de *La Tribuna*. Como híbrido de cuento fantástico y policial señala un *pasaje* hacia la literatura que vendrá en la Argentina del último cuarto del siglo XIX.

La biografía del Dr. Macías, primero prisionero de los ranqueles y luego secretario del cacique Mariano Rosas, "toca un extremo casi impensable de la relación entre letrados y bárbaros" –lo que demostrará, entre otras cosas, no solo que la civilización no es garantía para frenar el cruce de fronteras, sino también que *causa* el "pasaje de bandos"[23]– y es una excelente muestra de lo que la frontera compromete para Mansilla. El

relato del Cabo Gómez también cuenta, descentradamente, el *pasaje* de géneros que empiezan a incorporarse a una literatura nacional tampoco constituida como tal todavía.

Si narraciones como las de Miguelito, el Dr. Macías o Crisóstomo modelan ficcionalmente en la *Excursión* la inestabilidad del mundo de la frontera, los capítulos sobre el Cabo Gómez reafirman, además, las limitaciones de la razón letrada para dar cuenta de ese espacio en permanente cambio. La combinación de esta "historia", que "tiene algo de fantástico y de maravilloso" (p 87), permite al narrador articular un camino alternativo respecto de la ilusión totalizadora del realismo.

Negras siluetas militares

En 1886 Eduardo Gutiérrez publicó *Croquis y siluetas militares.*[24] En esta serie de relatos de frontera, escritos en homenaje a sus compañeros de armas,[25] con quienes había compartido la lucha que decidirá el exterminio indígena hacia fines de la década del 70, relata –a veces en clave humorística– la vida en los fortines en cuyo servicio obtuvo el grado de capitán. Generales, coroneles, sargentos y soldados conforman el anecdotario que da calor a la materia narrativa de los "croquis" de la vida militar anterior a la llamada "consolidación del Estado", armando un muestreo en el que abundan los matices costumbristas. En clara consonancia con algunos de los relatos enmarcados de la *Excursión,* interesan particularmente dos "croquis" del mundo fronterizo donde la otredad emerge con la marca del mostrenco: "El Negro Santos" y "Los héroes ignorados".

El Negro Santos, "viejo veterano más curtido que unas botas de potro", guarda una serie de afinidades con el Cabo Gómez. Comparten la alteridad de no pertenecer al universo letrado de los narradores y destacarse en la tropa por marcas singulares en el cuerpo o en la voz. También ex combatiente de Curupaytí, el

relato de Gutiérrez sostiene que –a pesar de ser negro, tener una "cara espantosa" y una expresión de sátiro–, "era un ser inofensivo" (p.229). El mérito castrense de Santos reside en su valentía pero, como le sucede al cabo, lo pierde el alcohol. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: sus borracheras no son peligrosas y, lejos de introducirlo en el mundo del delito –hecha la salvedad del robo de tres libras esterlinas–, lo devuelven a la esfera lúdica que algunos escritores argentinos del siglo XIX reservan para la población afroamericana local. Así, aunque por ironizar sobre la conducta inadecuada de sus superiores se granjea una bofetada en la "trompa" –parecería que el procedimiento semántico de la animalización atrae el castigo corporal– y es reconvenido por el general Mitre –a quien no se atreve a dar un "muera" ni por medio frasco de ginebra–, nunca ingresa en el terreno de la insubordinación del modo en que lo hace el cabo, que ha recibido la misma clase de advertencia.

El Negro Montenegro también pertenece a esta constelación de voces de frontera marcadas por los registros o los tonos. Como el Negro Santos, Montenegro se caracteriza por otro exceso además del de su apellido: los gritos que profiere.[36] Más cerca del cabo por su tendencia a la indisciplina y de Santos por sus "travesuras heroicas" durante la Guerra del Paraguay, su desaparición del 6 de línea tiene más que ver con una muerte "purificadora" que con la justicia militar.

Aunque desde distintas condiciones de enunciación y con lectores modelo diferentes, estas voces de frontera estigmatizadas por la otredad tienen el ritmo de relatos de fogón contados al calor del fuego, escandidos por el retaceado mate, y son, sin duda, producto de una sociabilidad puramente azarosa –la de la guerra. Buscando construir el verosímil, Mansilla escande la narración con digresiones que contribuyen a hacer menos penoso el paso del tiempo en la pampa. Con los "croquis" de Gutiérrez comparte los detalles picarescos que abundan en el relato folklórico tradicional.

El *cuento* de Mansilla, como el *ejemplo* medieval, entretiene pero también deja una moraleja dentro y fuera del texto: la indisciplina, en el ejército, se paga. Y, en lo puramente extratextual, la justicia castrense dará cuenta de ello con el pase a disponibilidad del coronel.

Tanto "croquis" como "silueta" son conceptos de origen francés que, en términos generales, están connotados por la precariedad, la premura y la idea de bosquejo de algo más complejo. Como pantallazos de la vida en los fortines y en el campo de batalla, pretenden armar un collage de la historia reciente anterior a los 80. La narración del Cabo Gómez tiene un plus que excede lo fronterizo como construcción geográfica, política e ideológica: está atravesada por el problema de la debilidad de la frontera entre lo real y lo sobrenatural. Destello de ficción en un texto que se presenta como pegado a la referencialidad histórica, enlaza en última instancia, en la fuga hacia lo inexplicable, al fantástico argentino con su singularidad: su sesgada lectura crítica de la realidad. Finalmente, modo de narrar y modo de leer.

Notas

[1] David Viñas (1964), Julio Ramos (1996) y Cristina Iglesia (2003) han hecho algunas de las lecturas más importantes sobre el texto desde diferentes perspectivas críticas. Ver David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994 e *Indios, ejército y frontera*, México, Siglo XXI, 1982; Julio Ramos, "Entre otros: una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla", en *Paradojas de la letra*, Caracas, eXcultura, 1996; Cristina Iglesia, *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003. De aquí en más, refiero al texto de Mansilla como *Excursión*.

[2] Cristina Iglesia señala que Mansilla "no invierte la polaridad civilización/barbarie [de Sarmiento]. Muestra que, aun en el momento de la escritura de *Facundo*, la escisión absoluta entre los dos polos era inverificable en los hechos. La dicotomía solo podía sustentarse en una ficción sobre el otro, que para Sarmiento, por supuesto, no es el indio, sino el gaucho" (Cristina Iglesia, "Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla", en *Revista Iberoamericana. Siglo XIX. Fundación y fronteras de la ciudadanía*, Pittsburgh, vol. LXIII, 178-179: 185-192, enero-junio 1997, p 188). Ver también la versión presente en *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, op cit., pp 87-98.

[3] Son los capítulos 5, 6, 7 y 8. En el capítulo 4, Mansilla acampa al anochecer con el grupo de hombres que lo acompaña a Leubucó y se arma un fogón en el que cada uno cuenta su "historia". La que relata el coronel es la del Cabo Gómez, correntino, ex soldado de Urquiza que se había quedado en Buenos Aires tras el derrocamiento de Rosas y luego había acudido a la Guerra del Paraguay como granadero. Por indisciplina, efecto de una borrachera, Gómez es destinado al batallón 12 de línea, que comandaba entonces Mansilla. De conducta intachable durante cinco meses, se había presentado ebrio ante su superior con el objeto de pedirle licencia para visitar a su hermana en Itapirú, lo que al día siguiente le fue concedido. Más adelante, durante la batalla de Curupaytí, el cabo es herido y desobedece la orden de Mansilla de retirarse. Terminada la contienda, al pasar la revista el cabo forma parte de la larga lista de bajas. Tiempo después reaparece, procedente de un hospital correntino: se había hecho el "muerto" y así había logrado escapar. Agrega lo más importante de la historia: en el comienzo de la batalla, el alférez Guevara lo había abofeteado para que disparara el fusil creyendo que su inmovilidad se debía al miedo. Al día siguiente de este relato, ocurre el asesinato de un vivandero en el rancho del alférez Guevara, del cual se culpa al Cabo porque

murmura, borracho, que "había jurado matarlo". Luego de variadas averiguaciones y testimonios, el enigma queda resuelto: Gómez confiesa que, ebrio, acuchilla al vivandero cuando su intención era matar al alférez. Se cumple entonces la sentencia de la justicia militar: fusilamiento ante el batallón. Pocos días después, en la tienda en que Mansilla se encuentra con el general Gelly y Obes, escucha una voz con tonada correntina que confunde con la del cabo fusilado, a quien cree reconocer con un "traje talar negro". Dialogando con el que cree un espectro, descubre que se trata de la hermana de Gómez, que viene a pedir permiso para velar la "crucecita" de su hermano, cuya muerte le había sido revelada en sueños.[4]

[4] Ver Iglesia, "Mejor se duerme...", *op cit.*, p 186

[5] Como aproximación al género pueden consultarse: Ana María Barrenechea, "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985; Irene Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París, Larousse, 1974; Andrea Castro, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862- 1910)*, Goteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002, Rosemary Jackson, *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catalogos, 1986, y Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica*, México, Coyoacán, 1995.

[6] *Sueños y realidades*, de Juana Manuela Gorriti, fue publicado en 1865. Si bien su narrativa ofrece algunos relatos que se encuadran en el género, se trata, en cambio, en el caso que nos ocupa, de ficciones fantásticas en las que los nuevos saberes científicos y "pseudocientíficos" emergentes en el último tercio del siglo XIX tienen un papel preponderante (o bien marginal), afectando, incluso, la sintaxis de algunas de ellas. Ver Andrea Castro, *op cit.* y Graciela Batticuore, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*, Buenos Aires, Edhasa, 2005

[7] Seudónimo de Luis Vicente Varela, abogado y periodista redactor de *La Tribuna*, dirigido por sus hermanos Héctor y Mariano, periódico en el que se publicó la *Excursión*.

[8] Ver Cristina Iglesia, "El placer de los viajes. Notas sobre *Una excursión a los indios ranqueles*", "Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en *Una excursión a los indios ranqueles*", "Mansilla: sueños y vigilias", *La violencia del azar*, *op.cit.*, y "Mansilla, la aventura del relato" en Julio Schvartzman (dir. del volumen), *La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp.541-563, Mirta E. Stern, "*Una excursión a los indios ranqueles*: espacio textual y ficción topográfica", en *Filología*, XX, Buenos Aires, 1985, pp.116-138.

[9] Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Kapelusz, 1966, edición de Guillermo Ara. Tomo 1, p.87, todas las notas de esta edición.

[10] "Cabo Gómez, ausente con aviso", en "Lucio V. Mansilla a contraluz: de duelos, chinas, memorias y olvidos", en *Clarín*, *Cultura y Nación*, 22 de mayo de 1986.

[11] Mansilla escribirá, hacia fines de la década del 80, una *causerie* que lleva por título su nombre.

[12] "Aquí te vengo a ver, che comandante, para que me des licencia usted" (p.90).

[13] Cuando regresa a Buenos Aires, luego de su "viaje" a los ranqueles, recibe la noticia de que el gobierno de Sarmiento, cuya candidatura había apoyado públicamente, lo ha destituido; es privado de sus sueldos y pasa a la Plana Mayor Disponible del ejército. Entonces comienza a escribir la *Excursión* (ver Enrique Popolizio, *Vida de Lucio V. Mansilla*, Buenos Aires, Pomaire, 1935).

[14] Como consta en algunas de sus *causeries*, Mansilla había leído a Poe. Las traducciones más conocidas del escritor bostoniano se realizarán en la Argentina poco después. La primera novela policial inglesa, *La piedra lunar* (1868), de Wilkie Collins, también se desarrolla en un ámbito cerrado.

[15] "Me han preguntado tantas cosas que me he perdido" (p.105).

[16] El *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner (1996) registra, como tercera acepción de "talar" la que se aplica a las vestiduras largas hasta los talones, como las sotanas de los eclesiásticos o la toga. La ambigüedad de la "aparición" se condensa también en un atuendo que confunde tanto el género sexual como la pertenencia de ese sujeto al mundo "terrenal" o "espiritual", desde el momento que podría evocar una mortaja.

[17] En la serie de las tres *causeries* que transcurren en Chandernagor (India), Mansilla se construye como víctima de la "sugestión hipnótica" de una mujer y le atribuye belleza poética al "mundo de los fantaseos, de los desvaríos, de los devaneos sin ulterioridad, de las quimeras, en fin, de conquistador de *nada*" ("Los *canis anthus* de Chandernagor", Lucio V. Mansilla, *Horror al vacío y otras charlas*, Edición crítica a cargo de Cristina Iglesia, Julio Schvartzman y colaboradores, Buenos Aires, Biblos, 1995, p.186).

[18] Todorov define lo maravilloso como lo que no puede ser explicado por las leyes de la naturaleza tal como son conocidas.

[19] Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

[20] Claudia Roman (prólogo y selección), "A pedir de boca", en Lucio V. Mansilla, *Los siete platos de arroz con leche*, Barcelona, Biblioteca Clarín, 2001, p.9.

[21] Ver Graciela Salto, "Estrategias de incorporación de los saberes emergentes en la Argentina de fines del siglo XIX", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 45, 3, 1995, pp.355-380

[22] Rosalba Campra, "Los silencios del texto en la literatura fantástica", en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario - Ediciones Siruela, 1992.

[23] Cristina Iglesia, "Mejor se duerme...", *op.cit.*, p.190

[24] Eduardo Gutiérrez, *Croquis y siluetas militares. Escenas contemporáneas de nuestros campamentos*, Buenos Aires, Hachette, 1956. Todas las citas pertenecen a esta edición.

[25] Jorge B. Rivera, *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. Ver también los capítulos 2 y 6 de Alejandra Laera, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

[26] "Montenegro se desprendió de las filas y cargó solo, dando alaridos espantosos" (p.61), a pesar de la orden de no separarse del batallón, lo que le vale un latigazo del comandante Campos y, más tarde, lavar esta afrenta en el campo de batalla, donde no se encontrará su cuerpo. "Chillería" denomina el texto a los gritos de Montenegro

Martín Fierro: frontera y relato

Pablo Ansolabehere

Sin frontera en *Martín Fierro* no hay historia. La pena "estrordinaria" que motiva el desvelo y el canto del gaucho es, al mismo tiempo, la prenda que el cantor le ofrece a su público como un modo de garantizarle que lo que va a referir es digno de oírse. Y ese carácter extraordinario de la historia de una pena tiene su origen en la frontera, fuente primera –y también última– del sufrir.

En su monumental trabajo sobre *Martín Fierro*, Ezequiel Martínez Estrada ha insistido, quizá como nadie, en el lugar clave que la frontera ocupa en la composición del poema. Hábitat natural del gaucho, para Martínez Estrada la frontera es un espacio intermedio y equidistante entre la ciudad y los toldos, con ingredientes parejos de civilización y barbarie, y al que pertenece el fortín, pero también las zonas rurales donde inicialmente vive y trabaja Martín Fierro, y por donde más tarde, a su regreso, deambula sin rumbo fijo. Esta concepción de la frontera como espacio natural del gaucho se conecta con la tradicional idea –que Martínez Estrada sostiene– del gaucho como un personaje esencialmente fronterizo.[1]

De algún modo este artículo retoma esa idea de la frontera como lugar clave y definitorio en el poema de Hernández, pero en otro sentido del que lo concibe Martínez Estrada. La frontera, aquí, va a ser pensada como ese espacio militar-estatal al que es destinado el gaucho y que va a determinar, desde ese momento y para siempre, todo su itinerario vital y, por lo tanto, toda la secuencia narrativa e incluso ideológica del poema. La frontera, entonces, no como el espacio natural del gaucho, sino como una condena a la que es sometido; la frontera como una institución y como un sistema que va a ir inundando toda la superficie de la zona rural que el gaucho habita, y que va a marcar, aunque no lo quiera, su destino errante.

Destino

Uno de los temas preferidos de Martín Fierro, sobre todo en los momentos reflexivos de la queja, es el destino: el suyo y, por extensión, el del gaucho en general. Es así como, luego de la descripción del tiempo feliz en la estancia, el cantor anticipa la serie de desgracias que van a marcar su existencia diciendo que "... ha querido el destino / que todo aquello acabara".[9] Y a continuación, en la sextina siguiente, agrega:

> Estaba el gaucho en su pago
> con toda seguridá;
> pero aura... ¡barbaridá!
> la cosa anda tan fruncida,
> que gasta el pobre la vida
> en juir de la autoridá (*Ida*, 253-258).

En *Martín Fierro* la reconstrucción del tiempo pasado como una especie de edad de oro perdida se apoya en la idea de que el gaucho es, por naturaleza, un ser sedentario (cuya "seguridá" está ligada a la vida dentro de los límites del "pago" y la estan-

cia). De este modo contradice la, ya en 1872, tradicional imagen del gaucho, ratificada incluso en los primeros cantos que ofician de introducción a la historia; la errancia que lo caracteriza va a estar relacionada no con una elección del gaucho, o con determinada idiosincrasia, sino con la persecución que contra él ejerce la "autoridá".[3] Por eso el nomadismo gaucho, según explica Martín Fierro, no debe ser entendido como una elección sino como una "huida".

Su tranquila vida de esposo y padre de familia, de arrendatario con hacienda, que goza de las tareas pecuarias que constituyen su trabajo y de algunas diversiones inocentes, bruscamente termina por la intervención del destino, que lo va a condenar, de ahí en más, a la vida errante.[4] Pero ese destino que quiso "que todo aquello acabara" no es una entidad abstracta; por el contrario, es un sitio específico conocido como "la frontera".

En *Martín Fierro* la frontera es un destino, en principio, en el más elemental sentido militar del término. Antes que nada (antes que la historia misma exista, e independientemente de ella incluso), "la frontera" es el nombre de un espacio físico (la serie de fortines que van puntuando la irregular línea de la frontera interior con el territorio dominado por los indios) cuya administración y manojo le corresponde al ejército argentino, al mismo tiempo que designa una función específica (un "servicio") que deben desempeñar las fuerzas armadas nacionales y provinciales (defender las poblaciones e instalaciones rurales "cristianas" de los malones indígenas, servir de lugares de avanzada para la colonización del "desierto").

"La frontera", en el poema de Hernández (aunque no solamente en él), es una forma abreviada de designar tanto al "Servicio de fronteras interiores" como a los establecimientos construidos en la zona de frontera (los fortines) para cumplir tal servicio. Por eso, cuando Martín Fierro en el final del Canto 2 se refiere al comienzo de las "desgracias" del gaucho y dice "y que usté quiera o no quiera / lo mandan a la frontera" (*Ida*, 280-

281), está indicando, al mismo tiempo, un lugar que pertenece al ejército y una función que se le obliga a cumplir al gaucho convertido forzosamente en soldado.

En algunos de sus artículos publicados en *El Río de la Plata*, Hernández se ocupa del servicio de fronteras, para criticar varios aspectos de su funcionamiento. Recordemos que el personal militar encargado de brindar tal servicio se componía, hacia 1870, tanto de soldados del ejército de línea como de la Guardia nacional, especie de ejército de reserva a cuya formación estaban obligados a pertenecer todos los ciudadanos varones activos, quienes podían ser convocados en caso de que la nación los necesitara. En la práctica, la Guardia nacional aportaba, a fines de la década de 1860, casi la mitad del personal afectado al servicio de fronteras.[4] Lo que critica Hernández, junto con tantos otros, no es la existencia de un servicio encargado de defender las zonas rurales de los malones, sino el tipo de existencia que los soldados debían sobrellevar en los fortines y, especialmente, la forma en que era reclutado el personal encargado de cumplir el servicio. Desde 1864 se establece por ley que la guardia nacional está autorizada a prestar el servicio de fronteras interiores, y que los soldados deben ser relevados cada seis meses (eso, recordemos, es lo que le prometen a Martín Fierro antes de enviarlo a la frontera). La propuesta de Hernández es "confiar la defensa de la frontera al ejército de línea, formado por enganchados voluntarios".[5] Es decir, eximir a la guardia nacional del servicio, y proponer que los integrantes del ejército de línea que lo cumplan sean soldados que voluntariamente, y mediante un sueldo previamente convenido, se "enganchen" en el servicio de fronteras. Hacia 1870 la realidad, en cambio, muestra que gran parte del personal se compone de "destinados", es decir, hombres compulsivamente ingresados al ejército y enviados a la frontera, en virtud de la ley de levas, que hace víctima de este reclutamiento compulsivo a toda persona considerada dentro de la categoría de "vago o mal entrete-

nido". Tal reclutamiento se lleva a cabo en la campaña, y el encargado de realizarlo es el juez de paz, que también puede oficiar de comandante de campaña.[7]

En *Martín Fierro* los padecimientos del gaucho comienzan cuando es sometido a la ley de levas para formar contingentes destinados a la frontera. El gobierno, a través de sus representantes, interviene en la vida privada del gaucho y lo obliga a convertirse en un engranaje de la maquinaria del estado. Para hacerlo, el primer paso es el desplazamiento forzoso, el destierro: sacarlo de su lugar natural, separarlo de la familia y enviarlo a ese otro espacio –un espacio estatal– que es la frontera. El drama que implica este desplazamiento y toda su secuencia están condensados en la primera estrofa del Canto III de *El gaucho Martín Fierro*:

> Tuve en mi pago en un tiempo
> Hijos, hacienda y mujer
> Pero empecé a padecer.
> Me echaron a la frontera,
> ¡Y qué iba a hallar al volver!
> Tan solo hallé la tapera (289-294).

La sextina se divide en tres partes de dos versos cada una, perfectamente diferenciadas, aunque, por supuesto, conectadas entre sí. Primero, el tiempo feliz de la vida sedentaria en el "pago"; segundo, el corte que implica el inicio del padecimiento provocado por un agente anónimo, indicado con esa tercera persona plural impersonal del verbo echar. Pero la frase completa, "Me echaron a la frontera", deja en claro, por el destino final de la acción, que ese agente es el estado, único responsable posible del acto de echar a alguien a ese espacio estatal que es la frontera. Por otro lado, el verbo elegido por la víctima indica claramente que ese desplazamiento obligado equivale a una expulsión: se "echa a", pero también se "echa de", en este caso, del espacio privado de la vida feliz en el pago al que nunca más se

podrá volver, como se hace evidente en los dos versos finales que anticipan gran parte de lo que se contará en el poema.

Punto inicial del itinerario del gaucho perseguido, la frontera se convertirá en el primer espacio infernal de la historia y, consecuentemente, en un lugar de aprendizaje donde el gaucho manso, que no supo huir en el momento de la redada (como sí lo hicieron otros, más sabios que él), va a ir aprendiendo, a través del sufrimiento, ciertas verdades sobre el mundo que el cantor va a convertir en parte fundamental de su historia.

"La frontera" de *Martín Fierro*, entonces, podría escribirse así, entre comillas, como si se tratara del nombre propio de un lugar específico, que no debe confundirse con el sustantivo común "frontera", por más que comparta con él algunos de los rasgos que lo definen. En todo caso puede decirse que todo lo que la frontera, en el sentido general del término, tiene de límite, de separación entre dos territorios, pero también de zona de intercambio, de lugar de paso, de contaminación cultural, en "la frontera" de *Martín Fierro* va a estar precedido por su condición de establecimiento militar-penal, de destino gaucho. De modo que en "la frontera" los rasgos típicos de la vida en frontera van a estar condicionados por las particularidades de la vida en esta institución estatal, en esta dependencia del ejército argentino así llamada.

El extranjero

Como espacio de contacto con otras culturas y actores sociales, "la frontera" en *Martín Fierro* permite dos tipos de acercamientos: el más previsible del gaucho con el indio, es decir, con el enemigo de la nación que domina esa otra parte del territorio argentino que se extiende más allá de la línea de frontera; pero también, y no menos importante, el del gaucho con el inmigrante europeo. Contacto inicial que en *La vuelta* va a repro-

ducirse con otras características, en este primer acercamiento desde "la frontera" da la sensación de que el gran "otro" del gaucho no es el indio sino el "gringo".

La mirada inicial sobre el indio, sobre todo si se la compara con la más minuciosa y despiadada de *La vuelta*, es evidentemente menos crítica. Sin embargo, ya en este primer acercamiento Martín Fierro no deja dudas sobre su consideración del indio como un ser salvaje y brutal. A pesar de esto, y tal vez por el elogio que se hace de sus habilidades ecuestres y guerreras, parecería que los indios pertenecen al mismo universo rural del gaucho. De algún modo el indio puede funcionar como enemigo porque es, en ese sentido, un igual con el que se puede establecer una zona de entendimiento indispensable para el duelo guerrero. De hecho, en el aprendizaje que implica el paso por "la frontera", el indio cumple la función clave de iniciar al gaucho Martín Fierro en el acto de matar (por lo menos en lo que su historia nos revela).

En cambio con el gringo, y a pesar de que se trata de otro soldado, es decir, de un compañero en el mismo cuerpo de ejército de frontera, no hay posibilidad de entendimiento ni siquiera en el duelo. Centinela borracho e inexperto, el gringo usa un arma de fuego para atacar a su compañero de bando, el soldado Martín Fierro, quien, gracias a la mala puntería del "papolitano", se salva de morir, pero no del cepo que le imponen como castigo.

En el poema de Hernández los gringos son tan ajenos a ese mundo rural al que pertenece el gaucho y donde se sitúa la zona de frontera, como a la nación cuyo ejército integran. El único momento en que Fierro usa el término "nación", lo hace (como era común en la campaña) para designar a los gringos: "Quedó en su puesto el nación / y yo fi al estaquiadero" (*Ida*, 875-876). Paradoja idiomática que sirve tanto para reforzar la idea de que en la frontera "tuito va al revés" (*Ida*, 811) como para apuntar contra la deficiente política inmigratoria del gobierno, que olvida a los "hijos del país" (como dice Hernández) para favorecer a

extranjeros que, para colmo, son completamente inútiles en el medio rural y en las actividades pecuarias, y en un tipo de guerra que requiere habilidades propias de ese medio.[8]

En sus artículos en *El Río de la Plata* que, como se sabe, plantean una serie de problemas que serán claves en la historia de Martín Fierro, Hernández se refiere a la política inmigratoria para señalar que no está en contra de la idea de poblar el desierto con inmigrantes extranjeros, aunque sí con la forma en que se viene desarrollando en la práctica el proceso de su incorporación al territorio nacional: al no haber una política de efectiva colonización y de reparto de tierra para la formación de colonias agrícolas, la mayoría de los recién llegados opta por quedarse en las ciudades. En 1869, la utopía de Hernández para poblar el desierto argentino no difiere demasiado de las formuladas algunos años antes por Sarmiento, con la diferencia de que para Hernández es necesario incorporar a ella también a los gauchos e incluso a los indios.[9]

Pero Martín Fierro es ajeno a esa clase de visiones del país futuro. Y lo que él ve en la frontera es, además, un tipo particular de inmigrante europeo, que el propio gaucho designa con el nombre técnico adecuado, el "enganchado", a través del cual juzga toda la política inmigratoria. La idea de contratar en Europa soldados para el ejército argentino no es nueva en 1870 e incluso precede a la llegada al poder de los vencedores de Rosas. Sin embargo, se le da gran impulso durante la presidencia de Mitre, activada por la guerra con el Paraguay. Uno de los agentes argentinos encargados de reclutar soldados extranjeros en Europa fue el por entonces (1865) teniente coronel Hilario Ascasubi, representante de la agencia Rufino Varela y Cía.[10] Ese es el tipo de inmigrante que conoce Martín Fierro en la frontera y que rápidamente se transforma en su enemigo, en el "otro" del mismo bando con el que no hay posibilidad (ni voluntad) de entenderse. El escándalo no es solo que un "nación" integre el ejército de la nación, sino que, como ya se dijo, sea alguien completamente inútil para las tareas guerreras y rurales.

Hay dos ejemplos claves que ilustran sobre el lugar de los gringos en el mundo de Martín Fierro, en "la frontera" donde se encuentran y conviven. Uno de ellos es el calificativo de "mancas" con el que Martín Fierro los asocia, para resumir, a través de una cuestión de género, la distancia insalvable que los separa.[11] El otro ejemplo tiene que ver con el uso de la lengua. El único momento en que Martín Fierro interactúa con un gringo se transforma en un enfrentamiento que no pasa de ser un altercado provocado por un malentendido idiomático. Así lo refiere Martín Fierro:

> Cuando me vido acercar
> "*Quen vivore*" –preguntó,
> "*Que vivoras*" –dije yo–
> "*Ha garto*" –me pegó el grito–
> y yo dije despacito
> "*Más lagarto serás vos*" (*Ida*, 859-864).

Martín Fierro no puede (o no quiere) entender lo que el otro le dice en su rudimentario español y por lo tanto falla en las respuestas que debe darle.[12] De ese modo, Martín Fierro muestra que la media lengua del gringo le resulta mucho más inaccesible o lejana que la del indio, con el que se entiende perfectamente, incluso en el precario castellano que emplea. Cuando el indio arremete en plena batalla, gritando "... Acabau cristiano,/ metau el lanza hasta el pluma" (*Ida*, 581-582) Martín Fierro muestra entender perfectamente lo que el otro piensa hacerle.

Esta percepción idiomática, que invierte los papeles y pone en el lugar del otro al gringo y no al indio, se ratifica en una reflexion que el propio Martín Fierro hace, cuando, al referirse a los gringos, dice que su lengua "no parece de cristiano". Reflexión con la que coloca en el gringo aquella condición (la religiosa) que, por encima de cualquier otra, establece la línea de frontera que separa históricamente (desde que "la frontera" existe) a los indios (los "infieles") de los cristianos. En *La vuel-*

la esa relación va a cambiar y el desplazamiento va a ser corregido y puesto en su lugar.

Negocios

Lo que no aparece de ningún modo en este paso del gaucho por "la frontera" es el problema de la nacionalidad, uno de los tópicos de la literatura de frontera, sobre todo en América.[13] A pesar de haber una disputa por el territorio, en la que Martín Fierro participa como soldado, lo que predomina en su relato es una situación que remite más al estado y a la política del gobierno, que a la nación. El aspecto social del poema, tantas veces señalado por la crítica, se acentúa con esta reticencia a plantear la cuestión nacional, y en poner el foco en la relación individuo-estado o grupo social-estado.

Lo que importa no es la amenaza del indio contra el territorio argentino, ni si lo indios son o no argentinos (cuestión clave para el Mansilla de *Una excursión a los indios ranqueles*), sino la explotación a la que son sometidos los gauchos devenidos soldados, a quienes se obliga a trabajar como mano de obra gratuita en determinadas faenas rurales, para exclusivo beneficio del comandante y sus socios. De modo que este nuevo espacio al que el gaucho es echado (la frontera) para convertirlo en soldado y cumplir otra función de la que cumplía en su vida anterior, remeda aquel otro espacio del que fue expulsado, al hacerle cumplir parecidas tareas productivas, pero con las obvias diferencias que convierten lo que era "junción" en pura explotación. El trabajo no se remunera ni siquiera con el pago del sueldo de soldado, y la protesta se castiga con la tortura del cepo.

Se trata, en definitiva, del mundo de la política que llevó, recordemos, a Martín Fierro a "la frontera". Convertirlo en soldado es la condena que se le aplica por haberse hecho el "remolón" en las pasadas elecciones y no haber ido a votar por la lista del juez.

El uso de los soldados como mano de obra gratis para el beneficio particular del comandante es el correlato del desvío del curso natural de las cosas que ha operado el juez. Y la frontera, entonces, se convierte en el lugar donde la corrupción se hace más visible.

La serie de biografías gauchas de las que se compone el poema, que se abre con la del propio Martín Fierro y se cierra con la de Picardía, narra el paso del gaucho por la frontera. Y en los dos relatos la corrupción es el denominador común de esa experiencia. En Martín Fierro –gaucho inocente que cree en lo que le prometen al reclutarlo, y que parte hacia su nuevo destino con sus mejores prendas, que le serán rápidamente arrebatadas– es la experiencia de los rigores de la vida en la frontera y, sobre todo, de los manejos que allí se hacen, la que le va a permitir ver de otra manera el mundo. Por eso, dice, a su regreso: "Ya les conozco sus mañas, / le conozco sus cucañas, / sé cómo hacen la partida / la enriedan y la manejan" (*Ida*, 1105-1108). Testigo y víctima de los enredos y manejos del gobierno, Fierro va a constatar el desplazamiento de la función natural que debería cumplirse allí (actuar militarmente en defensa de los territorios "cristianos", de sus pobladores y sus bienes) hacia otra vinculada con la explotación económica: el soldado se convierte en peón rural, y el comandante, en una suerte de dueño de estancia para quien los "peones" realizan sus faenas.

Picardía es, junto con Fierro, el otro gaucho del poema que cuenta su paso por "la frontera", a la que es enviado como castigo por haber pretendido a la mujer de un sargento de policía, pero también por haberse negado a que manipularan su voto (actitud que le vale la acusación de "anarquista"). La diferencia con Fierro es que Picardía, ya entrenado en el oficio del engaño, puede moverse como pez en las aguas turbulentas de la corrupción del fortín. Comprende rápidamente que la mejor manera de pasarla bien es poner en práctica la filosofía de vida que el viejo Vizcacha trasmite al Hijo Segundo y arrimarse a los que llevan "galones", para beneficiarse, aunque de manera mínima, del sistema

de "mordidas" sobre las raciones y la vestimenta destinadas a los soldados. Al explicar el funcionamiento de ese sistema, Picardía también denuncia la corrupción de la frontera.

Sin embargo, donde mejor se ve "la frontera" como el espacio por excelencia de la corrupción política, es decir como un negociado que trasforma una institución militar en una empresa económica particular, es en el relato del gaucho Cruz. A pesar de no ser enviado en un contingente (solo se acerca a la frontera cumpliendo alguno de los recados que le pide el comandante), siendo sargento de policía, Cruz escucha una conversación del juez con otro que forma parte del grupo de "los que mandan", y la refiere de este modo:

> Hablaban de hacerse ricos
> con campos en la frontera
> de sacarla más afuera
> donde había campos baldidos
> y llevar de los partidos
> gente que la defendiera (*Ida*, 2107-2112).

Ya antes de la campaña de Roca y el reparto de las tierras conquistadas, Cruz alerta sobre el gran negociado de "la frontera" y anuncia que el interés de "los que mandan" no pasa por la defensa del territorio nacional, sino por la posesión de tierras productivas, todavía en manos de los indios, para el enriquecimiento de unos pocos.

Así, la corrupción a pequeña escala que se verifica dentro del fortín, se reduplica fuera de él en el gran negocio de "la frontera", condensación, dentro del mundo rural en que se mueven los personajes del poema, de toda la política de gobierno, nacional y provincial. Y es quien está más afuera de ella y más cerca del poder, el gaucho Cruz, el personaje que mejor puede resumir su funcionamiento y entender el servicio de fronteras interiores como parte de todo un proyecto de estado. Por eso, a continuación agrega:

Todos se güelven proyetos
de colonias y carriles—
y tirar la plata a miles
en los gringos enganchaos,
mientras el pobre soldao
le pelan la chaucha— ¡ah! ¡viles! (*Ida*, 2113-2118)

El gringo enganchado de Martín Fierro vuelve hecho legión en el relato de Cruz, para ratificar que el problema mayor del gaucho no es el indio sino el gobierno y su política, que disfraza de progreso pero que no es otra cosa que un negociado que beneficia a unos pocos gracias al servicio de fronteras.

Para completar su diagnóstico del mal, Cruz menciona a otro actor que hasta ese momento no había sido nombrado: "los puebleros". Y de ese modo apunta a otro espacio, *la ciudad*, del cual, el gaucho intuye, vienen las órdenes y las disposiciones que terminan incidiendo en el campo y su confín, la frontera. La ciudad, como veremos, es el territorio "otro" en el que el gaucho, en el poema, nunca se interna, salvo, tal vez, cuando marcha preso.

Primera vuelta

La frontera (su servicio) pone al gaucho en movimiento y lo impulsa a realizar un viaje que será la materia fundante del relato. La primera etapa de ese *viaje fronterizo*, ya mencionada, arranca al gaucho de su terruño y lo echa a la frontera. La segunda cuenta su regreso al punto de partida. Se trata de la primera vuelta del relato, antes de la otra, que va a dar el título a la segunda parte del poema. Aquí la frontera no se cruza porque, como ya se vio, es un destino en sí misma. Por eso irse de la frontera no es tan fácil como parece: no se trata de dejar solo un lugar, sino una institución militar y estatal, de ahí que a Martín Fierro no le quede otra alternativa que huir y convertirse en un fuera de la ley. El que abandona la frontera automá-

ticamente se criminaliza: es la marca que deja la frontera, la misma que determina que el gaucho que se fue del pago no sea el mismo que vuelve.

Nunca se puede volver del todo al lugar que se dejó, pero en el caso de Martín Fierro esa verdad de todo viaje se torna dramática en su contundente materialidad: nada de lo que dejó queda. Y el despojo (de hijos, hacienda, mujer) también es parte del negociado de la frontera que describe el gaucho Cruz. Desde el momento en que el juez lo incluye en el contingente, la vida del gaucho va a estar marcada para siempre por todo el sistema de la frontera: todo lo que Martín Fierro haga después, incluida la serie de muertes que provoca, llevará la marca que la frontera le ha dejado.

Pasar por la frontera y huir de ella implica, entonces, cruzar un límite, que coloca al gaucho en el territorio de la ilegalidad. Y de allí tampoco se vuelve, salvo que el gaucho se atreva a cruzar otro límite y adentrarse en otra zona: el territorio de los indios. Solo el paso por ese nuevo punto de su itinerario errante, que requiere atravesar la frontera interior de la patria, le va a permitir volver a su pago y al territorio de la ley, y reencontrarse con parte de lo perdido.

Ida

La ida termina, como se sabe, con un cruce de frontera. Atravesar "la frontera" es dejar atrás todo lo que ella significa (persecución, despojo, corrupción, injusticia) que, por extensión, termina contaminando el espacio del territorio cristiano. El infierno de la frontera se extiende como una mancha por todo el territorio de la nación, la gran frontera.

El poema se cierra con ese cruce, pero enfatizando la instancia de la partida y despedida de esa tierra propia convertida en algo ajeno (en frontera). Se trata, sin dudas, de un destierro

que tanto Cruz como Martín Fierro viven como una pérdida. Nada se dice, en cambio, de la llegada al otro lado del cruce, solo algunas conjeturas que incluyen la posibilidad de la muerte. El narrador gaucho en tercera persona que reemplaza a Fierro y cuenta el final lo mira irse, junto a Cruz, del lado de acá.

Evidentemente lo que importa en esa instancia del relato es el gesto de *La ida*, ese intento desesperado por mejorar un poco una situación intolerable, aun cuando conlleve el riesgo de la muerte, frontera final a la que no queda más remedio que enfrentarse. El gesto subversivo de Fierro y Cruz consiste en mostrar que el único camino que le queda al gaucho sometido a la ley de la frontera es cruzarla y pasarse al territorio enemigo, esto es, volverse *infiel* y sustraerle el cuerpo a un sistema productivo que se basa en la coerción estatal, la persecución del gaucho (y el cuidado del gringo), el negociado y el despojo. Tal vez por eso en la utopía de la vida en los toldos que imaginan Fierro y Cruz el trabajo y el respeto por la propiedad están ausentes.

Segunda vuelta

Pero Martín Fierro vuelve. *La vuelta de Martín Fierro*, siete años después de la primera parte del poema, anuncia desde el título un regreso que no solo refiere al texto que continúa *El gaucho Martín Fierro*, sino también a la vuelta del protagonista al territorio que había abandonado. Para poder narrar ese nuevo cruce de la frontera, el gaucho cantor primero debe referir qué ha sucedido en el medio, empezando por el punto donde *La ida* se detenía: la llegada al otro territorio, a los toldos. Ahora, en el texto de 1879, el énfasis no está puesto en la partida del territorio propio (vuelto ajeno, convertido todo en "frontera"), sino en la llegada al territorio desconocido, al otro lado de la frontera.

Así como la forma en que se parte, al final de *La ida*, marca la lectura de todo el texto, lo mismo, pero al revés, sucede con la

llegada en ese comienzo del relato de *La vuelta*, que de algún modo ya está señalando la necesidad de volver al territorio que se ha abandonado. Es que apenas se llega a los toldos, ya se empieza a vislumbrar la vuelta. Para que la pena siga siendo extraordinaria (y para justificar esa fanfarronada de "a mi historia le faltaba lo mejor") Fierro debe doblar la apuesta; por eso el infierno de los toldos supera largamente al de "la frontera".

Del otro lado de la frontera, en los toldos, la vida para el gaucho es casi imposible, pero no por el mero hecho de ser gaucho, como ocurre en el territorio cristiano, sino simplemente por pertenecer al género humano. Por eso los toldos son el verdadero o máximo infierno. Esa inhumanidad del indio, ya retratada en la literatura argentina en *La cautiva*, de Echeverría, explica la imposibilidad de cualquier intercambio con el otro. Solo queda –especialmente después de la muerte de Cruz– preparar la vuelta. Una forma de hacerlo es matando a un indio y salvando a una cristiana cautiva. Pero antes de eso, debe dejar en claro que la vida en los toldos para el gaucho no es una utopía realizada (la que se formula en *La ida* antes de partir) sino un infierno, y el peor de todos.

De este modo Martín Fierro resignifica "la frontera", infierno menor en que se ha convertido el territorio cristiano, pero, a diferencia de los toldos, ahora tolerable. Ese cambio implica, por ejemplo, reacomodar el lugar que el indio y el gringo ocupaban en *La ida*. Ahora, en los toldos, el gringo ya no es un centinela borracho, amariconado o inútil, sino una víctima, y qué mejor que un niño para cumplir ese papel. El sacrificio del "gringuito" por motivos supersticiosos (se trata de un *infiel*) no solo merece la compasión del gaucho, sino que además lo coloca dentro del compartido universo cristiano, al equiparar su muerte con la del hijo de la cristiana cautiva, el otro niño salvajemente sacrificado por los indios.[11]

La muerte del indio convierte, otra vez, a Martín Fierro en un criminal, o mejor dicho, en un fuera de la ley, para la ley de los toldos, por eso Martín Fierro, que ya venía pensando en la

posibilidad de huir de allí, ahora no tiene más remedio que apurar la partida. Pero al tratarse de la ley del otro, del enemigo, pareciera que esa criminalización al mismo tiempo lo habilita frente a la ley del mundo cristiano y, de ese modo, le allana el regreso. De ahí que en el nuevo cruce de frontera (en el que la cautiva reemplaza al gaucho Cruz) lo más importante no sea ni la partida del territorio que se abandona, ni el viaje a través del desierto y el cruce de la frontera, sino el momento de la llegada al otro lado. Momento fundamental del relato, que prepara la despedida del gaucho cantor para cederles la palabra a sus hijos, la llegada al territorio cristiano está dominada por la cautela. Como en el caso de la primera vuelta, cuando Fierro regresa de "la frontera", ahora también un vecino le informa sobre la situación. Lo más relevante del informe es que la justicia ya ha dejado de perseguirlo, no porque sus causas hayan expirado, sino porque el juez que lo perseguía ha muerto.

Podría decirse, entonces, que el viaje a los toldos, y el cruce del desierto de allí al territorio cristiano son, en parte, el modo de limpiar el prontuario de Martín Fierro. De todos modos, y antes de volver definitivamente a ingresar en ese mundo, el personaje debe reponer una escena a la que le había sacado el cuerpo cruzando la frontera y yéndose al otro lado: me refiero a la escena en que el gaucho criminal debe responder por sus delitos ante la justicia que lo persigue. Ese encuentro diferido tiene lugar en el momento del regreso, claro que con algunos cambios: el acusado es, al mismo tiempo, juez (ocupa el lugar del juez muerto). Y entonces se produce la escena del juicio, al que Martín Fierro, antes de volver definitivamente, se somete.

Ajustes

En la economía del relato, lo fundamental es el ajuste de las cuentas. Y así como el servicio de fronteras es, en esencia, una

actividad económica, en el balance de la historia de Martín Fierro todo se reduce a hacer números. Eso es lo que hace la policía comandada por el sargento Cruz cuando se dispone a apresar al prófugo Martín Fierro, a quien le dicen: "... y aquí está la polecía / que viene a justar tus *cuentas*, / te va a alzar por las cuarenta / si te resistís hoy día." (*Ida*, 1527-1530).

Cinco años después, apenas llegado luego de su experiencia en los toldos, y todavía tanteando su situación, Martín Fierro recuerda que "... en *cuentas* con el Gobierno / tarde o temprano lo llaman / al pobre a hacer el arreglo." (*Vuelta*, 1574-1575, énfasis mío). Y unos versos más adelante, al enterarse de la muerte del juez que lo perseguía, hace sus propias cuentas:

> Por culpa suya he pasado
> diez años de sufrimiento,
> y no son pocos diez años
> para quien ya llega a viejo
> Y los he pasado ansi,
> si en mi *cuenta* no me yerro
> tres años en la frontera,
> dos como gaucho matrero,
> y cinco allá entre los Indios
> hacen los diez que yo cuento (*Vuelta*, 1583-1592, énfasis mío).

En el cierre de la historia de una pena extraordinaria, el gaucho hace su propio ajuste de cuentas: contabiliza el sufrimiento y utiliza la cifra de su pena para saldar deudas y cerrar el balance. Martín Fierro hace a continuación el repaso puntual de sus delitos: primero, el asesinato del moreno; segundo, el del matón de la pulpería, y tercero, el de los policías de la partida. Para cada uno de ellos enuncia brevemente una justificación que alcanza para terminar absolviéndolo de culpa y cargo.[16] Pero lo que en realidad parece funcionar como justificativo concluyente en su defensa es la cuenta de los años de sufrimiento que tuvo que padecer por culpa del juez y el servicio de fronteras al que fue sometido. En esos

diez años está la clave del ajuste de cuentas que realiza Martín Fierro al regresar del territorio enemigo, luego de su último cruce de la frontera.

Pero hay otra cuenta que no se hace, y que también tiene que ver con "la frontera", el cruce de fronteras y el regreso. O mejor sería decir: hay quienes no entran en las cuentas, ni en las de la ley que persigue a Martín Fierro, ni en las del propio gaucho perseguido. Esas ausencias que ni siquiera cuentan como muertos son los indios. En "El asesino desinteresado Bill Harrigan", Jorge Luis Borges refiere que hacia 1873 Billy the Kid se inició en la larga serie de muertes que lo hicieron famoso en el Oeste norteamericano, en la zona de frontera de New México, matando a un mejicano. Cuando uno de los testigos del asesinato le hace notar que la culata de su revólver no tiene la acostumbrada marca de las muertes que alguien debe, y que podría iniciarla con el mejicano muerto, Billy responde que "no vale la pena anotar mejicanos". Algo similar sigue sosteniendo años después, pocos antes de morir, cuando las marcas ahora llegan a veintiún muertos, "sin contar mejicanos".[16]

En otra zona de frontera, su contemporáneo Martín Fierro no hace entrar en la cuenta de sus asesinatos a los indios que ha matado. Como en la historia de Billy the Kid, el primer muerto de Martín Fierro que consigna el poema no entra en la cuenta, y tampoco el último. Pero las razones de la omisión no son las mismas. A pesar de la cantidad de gente que ha matado (la cifra es imprecisa, pero no baja de seis, contando indios), Martín Fierro jamás se considera un asesino; imposible buscar en él la jactancia de Billy the Kid, que construye su infame reputación a base de asesinatos. Que Martín Fierro no hable de los indios que ha matado en el momento en que hace el recuento de sus crímenes tiene que ver más bien con el hecho de que la justicia que lo ha venido persiguiendo tampoco lo hace, y con que ese recuento del gaucho se produce, de algún modo, en respuesta al que antes ha hecho la justicia.

Por eso lo que hay que preguntarse es por qué en las cuentas de la justicia argentina los indios no entran ni siquiera como muertos. La respuesta es obvia: no entran porque están del otro lado de la frontera, fuera del alcance de la ley. En este sentido, el indio es sí el otro absoluto, y su estatuto de fuera de la ley lo separa tanto de gauchos como de gringos e incluso de negros; el primer muerto "legal" de Martín Fierro, el negro, con quien el gaucho establece una elocuente distancia racial, está de este lado de la frontera: que su muerte sea considerada un *homicidio* lo coloca ya del lado de lo humano, cosa que no ocurre con los indios.

En la economía del relato, en cambio, las muertes de los indios cuentan. En la historia de Billy the Kid las marcas hechas en la culata de su revólver son un modo de *contar* su (auto)biografía de asesino, en la que no merecen entrar los mejicanos, seguramente porque desde la perspectiva racista de Billy the Kid no sirven para cimentar su fama. Martín Fierro, por el contrario, cuenta las muertes de los indios, porque sin dudas tienen una importancia clave en su historia, en la autobiografía que él quiere contar. Como ya se dijo, en su relato Martín Fierro inicia su serie de muertes con un indio. Es una muerte inaugural que, de algún modo, funciona como modelo de las que vendrán: se trata de un enfrentamiento cuerpo a cuerpo en el que el gaucho demuestra su entereza y habilidad en el uso de ciertas armas que al mismo tiempo son instrumentos de trabajo: las boleadoras (que en la vida de fronteras usa para cazar avestruces) y, fundamentalmente, el cuchillo.

En esta primera muerte, Martín Fierro, además de poner en evidencia su capacidad guerrera y su valor (que el muerto sea el hijo de un cacique es un detalle que sirve también para realzar aún más la figura de Fierro), no olvida que se trata de un enemigo, de un infiel, por eso esa muerte no deja de tener una justificación que en la lógica de la guerra con el indio se considera una acción "santa".[15] La importancia de esta muerte inau-

gural reside en mostrar claramente que Martín Fierro no es un asesino, porque se trata de alguien que *se ve obligado a matar*; la situación de frontera lo pone, en tanto soldado, cara a cara con el enemigo indio, y el único modo de conservar su vida es matar al que lo ataca. Es esa misma situación de frontera la que lo lleva a cometer los crímenes que vendrán, en su regreso como matrero a los pagos de donde fue desterrado.

La muerte del otro indio, en *La vuelta*, cierra el ciclo, en cierto sentido del mismo modo que empezó: no cuenta como crimen y sí como otra "obra santa". Pero además oficia de despedida: del gaucho como asesino (a pesar de otro desafío, el del moreno, Martín Fierro ya no va a matar) y del territorio indio del que huye tras cinco años de haber permanecido allí. Si en *La ida* Martín Fierro huye del infierno de la frontera después del castigo del cepo que le impone la autoridad, en *La vuelta*, para volver del infierno de los toldos, Martín Fierro debe enfrentarse y matar en la figura del indio todo lo que ese infierno, el peor de todos, representa. Por eso también la muerte del indio final puede ser leída como la única forma de habilitar el regreso. Esta muerte se encarga de explicar lo que la otra, la primera, solo convertía en un enunciado: muestra, exhibe, por qué matar al indio es una obra santa.

El modo en que está contada la escena es revelador: luego de observar el castigo al que estaba siendo sometida la cautiva, pero antes de narrar su intervención, el desarrollo de la pelea y su final, el narrador Martín Fierro intercala allí algo que la cautiva va a contarle después, durante su huida a través del desierto, esto es, la historia de su cautiverio, su vida miserable, el motivo del castigo cruel a la que la somete el indio y el asesinato brutal de su hijito. Ese raconto (que resume en el canto 8 la historia de la cautiva típica) termina con una estrofa que no deja dudas sobre la obra santa que Martín Fierro está a punto de acometer.[18] Y ya en la narración de la pelea y su desenlace el gaucho cantor va a insistir con los

motivos religiosos que ennoblecen su acción: la cautiva lo salva porque es el "Bendito Dios poderoso" quien le da fuerzas para hacerlo; cuando el indio resbala al pisar el cuerpo del chico muerto, Martín Fierro deduce que lo castigó "su Divina Magestá", porque "donde no hay casualidá / suele estar la Providencia" (*Vuelta*, 1306-1308). Finalmente, cuando ya ha matado a "esa fiera disparada del infierno" que es el indio, Martín Fierro se persigna y luego se hinca junto con la cautiva; él para dar gracias a "su Santo" y ella para pedirle amparo a la "Madre de Dios" (*Vuelta* 1360, 1362).

Esta visión del territorio del otro lado de la frontera como espacio de lo demoníaco no puede dejar de relacionarse con un acontecimiento histórico que el propio poema registra: la marcha exitosa de la campaña al desierto. En dos estrofas intercaladas en su descripción de las atrocidades de los indios, Martín Fierro celebra que en la actualidad (en el momento de la enunciación) las tribus estén deshechas y que los indios pampas no puedan hacer más daño.[10] Martín Fierro regresa antes de que los indios sean vencidos, y el dato reciente de la campaña militar que Hernández incluye en el poema termina equiparando la acción final de Martín Fierro (el asesinato del indio) con la que llevan adelante las fuerzas nacionales al mando del general Roca. Pero la derrota de los indios, su aniquilación y cautiverio, determina también que en el momento de la enunciación la frontera ya empiece a ser una institución obsoleta. Por eso, como en *Martín Fierro* sin frontera no hay relato, la única posibilidad de seguir con la historia es volver atrás, esto es, a "la frontera".

Coda: "La frontera" II, el regreso

Cuando termina el relato de Fierro, la autobiografía en versos del gaucho que ha sufrido, comienzan las historias de sus

hijos, reales y adoptivos. Y de ese modo se regresa a "la frontera", al momento del enunciado en que la frontera todavía existe. Se trata de historias de huérfanos, de los que se han quedado sin padre por culpa de un sistema que la frontera pone en funcionamiento o resume. Esas historias retoman a su manera la de Martín Fierro, la amplían, la complementan, contando qué es lo que pasa con los *hijos de la frontera*.

Como ya vimos, Picardía cierra su relato refiriendo su vida en el fortín. Su historia remite a la de Martín Fierro, la amplía, ratificando algunas cosas ya dichas y mostrando otras. Uno de esos agregados tiene que ver con la cuestión nacional. Así como Picardía es capaz de infiltrarse en la cadena de mandos y beneficiarse en una mínima parte de la corrupción en el manejo de las raciones del fortín, también puede advertir sobre la manipulación del patriotismo como un modo de justificar el sistema de fronteras. Por eso en Picardía la reflexión sobre el destino riguroso del gaucho con que concluye su historia se conecta con la nacionalidad y otra forma de exterminio: "el gaucho no es argentino / sino para hacerlo matar" (*Vuelta*, 3869-3870).

El Hijo Segundo de Martín Fierro también termina en la frontera. Su historia muestra la otra cara del despojo del servicio de fronteras, cuando el padre de familia ha sido desterrado. La orfandad y el desamparo al que el juez lo condena al quitarle el padre se completa, primero, con el despojo de su herencia, y segundo, con su envío a la frontera.

El Hijo Mayor también cuenta la historia de ese desamparo que la frontera produce, partiendo del relato del padre, al que cita. Acusado de un homicidio que no cometió, El Hijo Mayor es remitido a otro de los espacios infernales del poema, "la penitenciaría", ese infierno del que el padre supo oportunamente escabullirse. Es, al decir de Martínez Estrada, el momento kafkiano del poema, donde nada ocurre salvo el espectáculo quieto del encierro. Pero además, la elección de ese nombre preciso, "La penitenciaría" (subtítulo de la historia de El Hijo Mayor),

remite a otro hecho histórico, la inauguración, en mayo de 1877, de la Penitenciaría Nacional de Buenos Aires y, consecuentemente, remite a otro territorio: la ciudad [20]

La ciudad es el gran fantasma territorial del poema, y sus límites, la frontera que no se puede cruzar: Martín Fierro puede vivir en la estancia, en el fortín, cruzar la pampa y el desierto, vivir en los toldos, pero ni se le ocurre atreverse con la ciudad. Eso no quiere decir que esté totalmente ausente del poema. La ciudad es, casi siempre que se alude a ella, el lugar del mal, esto es, el lugar del gobierno, de donde parten las leyes y disposiciones que se aplican en la campaña. La ciudad es el *origen* de "la frontera", del servicio de fronteras que va a aplicarse en las zonas rurales; por eso Cruz, cuando informa sobre el negocio de la frontera, menciona a los "puebleros", que, como los teros, "en un lao pegan los gritos / y en otro tienen los güevos" (*Ida*, 2135-2136).

La cárcel en la que es encerrado El Hijo Mayor puede ser interpretada como una metáfora de lo que la ciudad es para el gaucho: lugar de encierro, de soledad extrema, donde nada pasa. Pero que esa cárcel tenga un nombre que alude notoriamente a la que está en Buenos Aires parece decirnos que para el gaucho, en *Martín Fierro*, el único modo de ingresar en ella es hacerlo como preso (y no, como aclara Hernández en el "Prólogo" de *La ida*, para divertir a otros gauchos refiriéndoles las fiestas del 25 de mayo). Que la penitenciaría funcione como una versión condensada de la ciudad principal de la república (y capital de la provincia) es también un modo de aludir al origen del mal que invade la campaña, y un modo de explicar uno de sus productos más odiados: ese otro establecimiento penal conocido como "frontera".

Notas

[1] Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.

[2] José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, CEAL, 1991, p.21. Como se sabe, *Martín Fierro* se compone de dos textos: *El gaucho Martín Fierro* (1872), luego conocido popularmente como *La ida*, y *La vuelta de Martín Fierro* (1879). De aquí en más las referencias se indicarán entre paréntesis, consignando el título resumido de esas dos partes (*Ida* – *Vuelta*, y el número de los versos).

[3] En el Canto I Martín Fierro declara, entre otras cosas, que "Mi gloria es vivir tan libre / como el pájaro del cielo / no hago nido en este suelo / ande hay tanto que sufrir;" (17). Es decir, si por un lado ratifica la idea común de que, como todo gaucho, lo que lo define antes que nada es su amor por la vida libre y sin ataduras, por otro ya va anticipando que esa vida de "pájaro" no sería una mera elección personal, sino el resultado inevitable del maltrato: no se puede "hacer nido" en un suelo donde reina el sufrimiento provocado por la persecución de la que el gaucho es víctima.

[4] No es esta la opinión de Martínez Estrada, quien afirma que Martín Fierro, como buen gaucho, no era alguien que gustara del trabajo. Por eso sostiene –sin ninguna prueba convincente– que la vida errante que Fierro lleva al regresar de la frontera no se debe tanto a la persecución de la que es objeto o a la desaparición de su familia y sus bienes, como a su inclinación natural por el vagabundeo. "Al regresar del Fortín, su decisión de hacerse gaucho malo puede responder a su desesperación, a su certidumbre de que habiendo perdido lo que más quería, no lo podría recuperar, pero también existe en él una propensión latente a ese género de vida. (...) Tradicionalmente, el gaucho era un haragán ..." (Martínez Estrada, *op.cit.*, p.548).

[5] Comando en Jefe del Ejército, *Reseña histórica y orgánica del Ejército Argentino*, Tomo II, Buenos Aires, Círculo Militar, 1971, p.92.

[6] Tulio Halperin Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p.275. Dice Hernández: "el único medio que juzgamos aceptable para la guarnición de la frontera (es) ... organizar tropas de línea por medio del enganche." (José Hernández, "El servicio militar y los pobres", aparecido originalmente en el periódico *El Río de la Plata*, Buenos Aires, 21 de agosto de 1869, reproducido en Antonio Pagés Larraya, *Prosas del Martín Fierro* [con Apéndice documental], Buenos Aires, Raigal, 1952, p.203.)

[7] Sobre las levas en las zonas rurales pampeanas, puede consultarse el texto de Ricardo Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

[8] Martín Fierro dedica siete estrofas a la descripción de los gringos, su inutilidad, su cobardía, su inclinación al robo, su incapacidad de aprender. La primera, que apunta también contra la política de gobierno y el servicio de fronteras, dice así: "Yo no sé por qué el Gobierno / nos manda aquí a la frontera / gringada que ni siquiera / se sabe atracar a un pingo- / ¡Si creerá al mandar un gringo / que nos manda alguna fiera!" (*Ida*, 889-894)

[9] "En esta provincia –escribe Hernández–, que tiene en su contra el flagelo de los indios y donde se agita como un problema insoluble la cuestión de fronteras, el medio de resolver en pocos años esa cuestión sería el de fomentar la población industriosa, llevar al desierto las locomotoras del progreso, que traerían a su regreso a nuestros mercados los pingües productos que regala la tierra, a los que la abonan y cautivan." (Pagés Larraya, *op.cit.*, p.195)

[10] Comando en Jefe del Ejército Argentino, *op.cit.*, pp 109-114.

[11] "... solo son guenos / pa vivir entre maricas" (*Ida*, 915-916)

[12] Teniendo en cuenta el acotado lenguaje que las convenciones militares reservan para la situación de "salto y seña", cuesta creer que Martín Fierro no entendiera que al pronunciar "quen vivore" el gringo intentaba decirle "quién vive". En todo caso la respuesta, que puede tomarse como una burla, como un juego con las palabras al que luego nos acostumbrará Martín Fierro, no haría más que corroborar el lugar degradado que el gringo ocupa para el gaucho. La probable voluntad de no entenderlo como un modo de remarcar la inutilidad del otro.

[13] "Con procedimientos comparables a los de la cultura norteamericana, la narrativa del Cono Sur concibió la frontera como una posición para evaluar la Nación, localizando en ella una condensación semántica de la identidad nacional." (Alvaro Fernández Bravo, *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana-Universidad de San Andrés, 1994, p.11).

[14] A su vez, la comparación de los ojos celestes del niño con los de un potrillito zarco aproxima al gringo al universo rural que en *La ida* le era completamente ajeno.

[15] El crimen que más le cuesta justificar es el asesinato del moreno. En su alegato, Martín Fierro admite y confiesa su imprudencia al provocarlo, pero justifica su acción mencionando un lance dentro del duelo a cuchillo que el moreno, también imprudente, convirtió en una pelea a muerte ("pero él me precipitó / porque me cortó primero / y a más me cortó en la cara / que es un asunto muy serio", *Vuelta*, 1603-1606). A pesar de esta defensa que apela, como las demás, a los considerandos de la ley no escrita del mundo rural, la aparición del hermano menor del moreno muerto podría explicarse por la debilidad de los argumentos de Fierro para justificar el asesinato del herma-

no mayor. Tal vez no sea casualidad, en estas cuentas con la ley y la justicia, que para balancearlas definitivamente, a la cifra de los diez años de sufrimiento que el gaucho contabiliza en su haber, se le aparezca, en la columna del debe, el décimo hermano del muerto. Ese que, con otro duelo, viene a ajustar sus cuentas.

[16] Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza, 1998, pp.66 y 67.

[17] Si el indio, al amenazarlo de muerte, lo identifica como "cristiano", cuando Martín Fierro lo degüella, describe su acción como la "... obra santa / de hacerlo estirar la jeta" (*Ida*, 611-612).

[18] "Esos hororres tremendos / no los inventa el cristiano– / Ese bárbaro inhumano, / sollozando me lo dijo, / 'me amarró luego las manos / con las tripitas de mi hijo' " (*Vuelta*, 1115-1116).

[19] Informa Élida Lois: "Entre abril y mayo de 1879 –un mes después de la publicación de *La vuelta de Martín Fierro*–, tuvo lugar la autodenominada 'Conquista del Desierto', la empresa militar con la que se llevó a cabo la definitiva ocupación de la tierra que aún conservaban los pobladores originarios (acciones genocidas en las que fueron apresados más de diez mil indios). Pero el General Roca, su comandante, había dispuesto una ofensiva preliminar: a lo largo de 1878, pequeños contingentes de rápido desplazamiento fueron desgastando a los indígenas antes de la expedición final. A estos hechos hace referencia la sextina citada, que no se registra todavía en los manuscritos conservados." (E. Lois, "Cómo se escribió el *Martín Fierro*", en Julio Schvartzman (director del volumen), *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé, 2003, p.211). La sextina a la que hace referencia Lois dice: "Las tribus están deshechas, / los caciques más altivos / están muertos o cautivos / Privaos de toda esperanza, / y de la chusma y de lanza / ya muy pocos quedan vivos" (*Vuelta*, 673-678).

[20] "La Penitenciaría en la que se contextualiza la mayor parte de la historia de El Hijo Mayor –dice Élida Lois– quedó habilitada el 29 de mayo de 1877. Una anotación metaescrituraria que funcionará como embrión textual de las dos sextinas de versos 2055-2066 hace referencia a Enrique O'Gorman –el primer director de ese establecimiento carcelario–, que fue designado el 19 de enero de 1877 y estuvo en el cargo una década (Lois, op. cit. p.210-211).

Estanislao Zeballos y el relato de la araucanía

Claudia Torre

> La cuestión fronteras es la primera cuestión de todas y hablamos incesantemente de ella aunque no la nombremos. Es el principio y el fin, el *alfa* y el *omega*.
>
> Nicolás Avellaneda

La autodenominada "Conquista del Desierto" se llevó a cabo entre 1878, año en que el ministro Julio Argentino Roca dirigió un mensaje al Poder Ejecutivo Nacional pidiendo llevar la ocupación militar hasta el Río Negro, y 1885, año en que el cacique Saihueque ingresó capturado en la ciudad de Buenos Aires.[1]

En rigor, si bien la figura de Roca confirió unidad militar y política a todas las acciones, la "Conquista" se conformó a partir de una serie de hechos muy diversos: operaciones pequeñas que antecedieron a la constitución de un Ejército Nacional de cinco columnas, cuyas comandancias estuvieron a cargo de Julio A. Roca, Nicolás Levalle, Eduardo Racedo, Napoleón Uriburu e Hilario Lagos. Cada una de esas columnas expedicionarias y cada una de las tribus que fueron vencidas por los ejércitos de línea tuvieron sus particularidades. Fueron víctimas de la "Conquista" tribus muy diferentes de la Araucanía: salineros, ranqueles, pehuenches, huiliches, mapuches, manzaneros y tehuelches. Sus caciques tenían jerarquías internas y pactos políticos muy diversos entre sí con el Estado argentino. Del mismo modo, su poder e influencia regional era también variada.

Lo que dio en llamarse en singular "Conquista del Desierto" no se conformó solo del avance de un ejército sino también de múltiples mensajes al Congreso Nacional. Discursos, leyes, decretos, resoluciones y proclamas tuvieron probablemente más impacto que las acciones bélicas *in situ*. Además, la "Conquista" produjo una serie heterogénea de pactos y pequeños acuerdos con los indios.[2] Entre otras cuestiones, esos pactos remitieron a su vez a un sistema de distribución de individuos que el Estado argentino ideó para hacerse cargo de sus prisioneros de guerra durante y después de la "Conquista", los cuales en su carácter de capturados –indios de lanza prisioneros, prisioneros no combatientes, indios reducidos voluntariamente, familias de indios– representaron luego una población importante en la ciudad de Buenos Aires.[3] En los periódicos de la época –*La Prensa*, *La América del Sur* o *El Nacional*– no se discutía sobre la necesidad de someter o no al indio, sino sobre la condición en la que esos indios debían ser integrados a la sociedad, cómo debían ser "civilizados" y cómo debía llevarse a cabo esa tarea de distribución poblacional.[4]

La producción escrita en torno a la "Conquista" reviste la misma heterogeneidad y diversidad que esta supuso como hecho fáctico. En rigor, no hubo un texto específico de alguno de sus protagonistas –a pesar de que hubiera sido operativo para la gran maquinaria publicitaria que se puso en juego para promocionarla– que narrara alguna de las expediciones acabadamente. A su vez, todos los textos vinculados a ella tienen cierto carácter fragmentario,[5] no porque se lo propusieran sus autores sino porque probablemente ninguno de ellos fue escrito con un afán totalizador. A diferencia del *western* norteamericano, el relato del poblamiento del desierto argentino se constituyó a partir de una variada textualidad dispersa, contenida en las memorias militares, en las crónicas científicas previas y contemporáneas, en los relatos de la prensa (crónicas expedicionarias, improvisadas en la mayoría de los casos), en los relatos y correspondencia de sus

sacerdotes y hermanos salesianos, en los mensajes al Congreso Nacional, en los partes telegráficos, en las cartas que se enviaron jefes de uno y otro bando, en las capitulaciones, en los convenios y en los tratados.[6] A su vez, estos relatos sobre el poblamiento y la frontera se basan en un corpus previo constituido por obras de viajeros (la mayoría ingleses) que recorrieron el territorio argentino y por los relatos de la literatura argentina de entonces: *La cautiva*, *Facundo*, *Una excursión a los indios ranqueles*, *Martín Fierro*. Las escenas, imágenes y estereotipos que proveyeron esos textos fueron re-escritos o simplemente emulados y pueden leerse veladamente en la producción escrita estatal del período 1880-1900. Las obras expedicionarias construyen una narración transversal que, como práctica, atraviesa diversos sujetos, diferentes instituciones y múltiples órdenes discursivos (militar, político, científico, literario). Sin embargo, la reunión de esos fragmentos no conforma un *collage* porque todos esos textos parecieran querer constituir un texto único, acabado y macizo: el gran texto épico ausente cuyo autor son todos. Un nosotros desmesurado emerge cuando uno lee en su conjunto esta producción variada.

Expedición y literatura

El arte como práctica fue un camino para dar cuenta de la experiencia del desierto. Desde el imaginario de los hombres que formaron parte de las expediciones territoriales, el arte era un elemento constitutivo y no escindible de otras dimensiones de la actividad exploratoria, conjugable incluso con su faceta bélica.[7] Los libros y las narraciones del viaje patagónico, sus procedimientos de escritura y las formas de circulación y recepción de los textos forman parte del patrimonio cultural argentino. Todas las obras –militares, políticas, científicas– contienen enunciados literarios porque el arte y la literatura re-

presentaban y referían una experiencia política fundacional y los recursos literarios no eran meros ornamentos de una discursividad no literaria. No lo eran justamente porque esos "ornamentos", la zona trópica de los textos, se entramaban con otras zonas textuales, con las convenciones de otros géneros más ásperos (partes de guerra, informes técnicos, noticias geográficas) y les ofrecían, a sus autores, herramientas para escribir sobre la propia experiencia del viaje.

En los prólogos de la mayor parte de las obras que conforman el corpus de la narrativa expedicionaria de la "Conquista del Desierto", encontramos una referencia a la literatura o a lo literario. La mayoría de las veces esa referencia consistía en tomar distancia de ella, pedir al lector que no buscara en el texto una impronta literaria (sobre todo en relación con los modelos que aún circulaban de la literatura romántica sobre desiertos, indios, cautivas, naturalezas indómitas) porque sus autores no eran escritores ni "literatos". Su escritura se validaba, entonces, sobre todo por la experiencia del "haber estado allí", de haber recorrido a caballo esas geografías lejanas y peligrosas, destreza que por su parte la mayoría de los "literatos" no podían ostentar. La necesidad de escribir se desprendía de la experiencia más que de la decisión de "hacer literatura". Además, la obra del legendario Alexander Von Humboldt ofrecía un modelo de relato expedicionario que consistía en proveer información y una narración experiencial pero, al mismo tiempo, esta debía resultar atractiva para un público amplio en tanto "relato de aventura". De modo que la literatura era para estos autores un desafío y todos tomaban sus recaudos pidiendo al lector que considerara que no se pretendía imitar la prosa de Humboldt o de los escritores destacados. "Escribir sin frases aceitadas" señalaba irónicamente Ignacio Fotheringham –uno de los expedicionarios argentinos más carismáticos que formó parte de la expedición patagónica y también de la expedición al Chaco–. Esta expresión habla más de un respeto por las formas li-

terarias que de un rechazo por ellas, pone en evidencia el reconocimiento de una forma de escribir que debía ser emulada o cuya ausencia debía ser justificada.

En esa dimensión literaria la impronta autobiográfica tuvo un rol crucial. Se trataba de textos escritos en primera persona por protagonistas del acontecimiento. Textos escritos por encargo, que muchas veces el Estado demandaba a un determinado individuo, quien frente a esa demanda respondía en primera persona. Los ejemplos son muchos: La *Conquista de quince mil leguas* (1878) de Zeballos pedido por el ministro Roca durante el gobierno de Avellaneda, el *Informe Oficial de la Comision Científica* (1881) de Alfred Doering y Pablo Lorentz pedido por el presidente Roca, el *Viaje a la Patagonia Austral* (1879) de Francisco Moreno "emprendido bajo los auspicios del gobierno nacional", entre otros.

Si se hiciera una antología de prólogos, una compilación de las intenciones de escrituras, un agrupamiento de las respuestas a esa demanda estatal, resultaría evidente que la escritura en primera persona tuvo un valor fundamental en esas empresas y a su vez, también, que operó sobre los autores un "severo ejercicio de despersonalización".[8]

Un tríptico del desierto

Dentro de la narrativa expedicionaria del desierto, vinculada al impulso fundacional y al viaje "tierra adentro", podría pensarse a la trilogía escrita por Zeballos: tres obras sobre las dinastías aborígenes, cuyos motivos y ejes abrevan en la experiencia del viaje "tierra adentro".[9] Publicadas en simétrica secuencia: *Callvucurá y la dinastía de los Piedra* (1884), *Painé y la dinastía de los Zorros* (1886) y *Relmú, Reina de los Pinares* (1888) son el fruto de un viaje realizado en 1879 al "territorio recién conquistado a los indios".[10] Ese viaje fue inmediatamente posterior a la

expedición de Roca al Río Negro.[11] Zeballos, que había sido invitado a formar parte de ella pero finalmente decidió no aceptar, realizó su propio recorrido y observó la naturaleza, levantó registros y cartas geográficas, documentó fortines y poblados y tolderías reducidas, hizo observaciones climatológicas y geológicas y buscó materiales para sus colecciones.[12]

El tren lo llevó hasta Azul (provincia de Buenos Aires), última de las estaciones del Ferrocarril del Sud. De allí, a caballo, de fortín en fortín y de pueblo en pueblo se trasladó hasta la provincia de Río Negro en la Patagonia, escoltado por soldados del coronel Levalle, comandante de la Frontera Militar Sur (este "privilegio" lo había solicitado al entonces Ministro de Guerra, Carlos Pellegrini, quien se lo concedió). El punto álgido del itinerario era Salinas Grandes, que había sido hasta la década del 70 Cuartel general de las tribus indígenas del Sur, esto es el poderoso imperio del cacique Callvucurá. De Salinas Grandes, Zeballos exhibe dos hallazgos: el cráneo del propio cacique y un "Archivo del Cacicazgo" que contenía

> las comunicaciones cambiadas de potencia a potencia entre el gobierno argentino y los caciques araucanos, las cartas de los jefes de frontera, las cartas de comerciantes que ocultamente servían a los vándalos, la lista de las tribus indígenas y sus jefes, dependiente del cacicazgo de Salinas, los sellos gubernativos grabados en metal, las pruebas de la complicidad de los salvajes en las guerras civiles de la República a favor o en contra alternativamente de los partidos, y en medio de tan curiosos materiales no faltaba un diccionario de la lengua castellana, de que se servían los indígenas para interpretar las comunicaciones del Gobierno Argentino, de los jefes militares, de sus espías y de los comerciantes con quienes sostenían cuentas corrientes tan religiosamente respetadas como pueden serlo entre los mercados de Paris y de Buenos Aires.[13]

Algunos investigadores han puesto en duda el "hallazgo" de Zeballos.[14] Otros, en cambio, consideraron confusa la relación que había entre esos hallazgos y algunos que el propio Comandante Levalle le habría regalado con motivo de su viaje.[15] Lo

cierto es que, con ese Archivo –o con parte de él–, Zeballos construyó la primera obra de la trilogía que cuenta la historia de la consolidación de la frontera interior y a su vez la de la poderosa *Dinastía de los Piedra*, a la que solo la expedición del 79 pudo derrocar definitivamente.

Las otras dos obras de la trilogía resultan radical y llamativamente diferentes de la primera. En primer lugar, porque quien narra no es el propio Zeballos desde una posición autobiográfica sino la voz de un excautivo del cacique Painé, llamado Liberato Pérez, que cuenta las penurias y los sinsabores de su cautiverio, más de cuarenta años después de ocurridos los episodios. *Painé* y *Relmú* comienzan a tejer una historia ficcional amparada en las técnicas del folletín y de la novela (y con mucho de las leyendas originarias y del folklore autóctono que luego sería tan funcional a los mitos nacionalistas y a la exhibición de las culturas aborígenes en la cultura museística de principios del siglo XX), a diferencia de *Callvucurá*, la primera de las obras, que había intentado sobre todo ser un ensayo documental sobre la historia de la conquista territorial y la guerra contra las tolderías.

La primera impresión que causa la trilogía como tal es su constitución misma: tres piezas muy diferentes entre sí, sobre todo la primera con respecto a las otras dos. El cambio de narrador implica el pasaje del relato de un estadista, que organiza una historia a partir de documentos, al relato de un excautivo cuyo único documento es la memoria de su propia historia en el desierto. Pero la diferencia, a su vez, se acentúa porque implica una paulatina novelización de la relación entre indios y cristianos, utilizando casi todas las técnicas de la novela: el deseo de los héroes, el suspenso, lo erótico, lo sentimental y la focalización en una historia de amor en la que no faltan celos, prohibición, ternura, desdichas, sorpresas, abnegación, con final apoteótico de alta traición amorosa duplicada.[16]

La trilogía es un conjunto, una totalidad heterogénea y a la vez sorprendente. Porque si bien se podría hablar de cada una de las piezas de manera autónoma –como lo hicieron entre otros, Roberto Giusti y Guillermo Magrassi, quienes analizaron sobre todo el primero de los textos–, el funcionamiento como una unidad tripartita es lo que parece señalar la búsqueda y hasta el hallazgo de cierto registro ficcional para narrar historias de indios y blancos. Como si en el sucederse de la secuencia interna de la trilogía estuvieran cifrados algunos núcleos centrales de una narrativa que tematizaba la frontera.[17]

Guillermo Magrassi ha sugerido que *Callvucurá y la Dinastía de los Piedra* podría leerse como un acontecimiento literario post "Conquista del Desierto" para loar a los vencedores y apoyar su ideología. Lamenta que la obra no sea un homenaje al "ocasional vencido" sino una respuesta, que considera político literaria, al acontecimiento que implica la "Conquista" en esos años, interpretación que se ve abonada por la dedicatoria del libro "al General Roca". Lamenta también que el libro refiera más a Mitre y a Roca que al propio Callvucurá, "personaje supuestamente principal". Esta lectura, de impronta antropológico indigenista, resulta interesante para leer la obra de Zeballos en su intento por revisar la mirada laudatoria y acrítica con la que siempre se la leyó. Sin embargo, deja de lado, por momentos, la complejidad de los personajes que la obra trata de asumir. Magrassi quiere cuestionar la lógica del Estado modernizador del 80, aunque en ciertas circunstancias reproduce su mismo funcionamiento a través de un binarismo cambiado de signo: la barbarie del Estado, la civilización de la toldería. Para este crítico, el problema de la frontera queda definido en términos de una cruel doctrina racista y genocida en completa sintonía con el ya clásico *Indios, Ejército y Frontera* que David Viñas publicara diez años antes, en 1982.

Para Roberto Giusti, en cambio, los indios del desierto son

> ...una entidad humana múltiple, *no siempre al margen de las zonas sociales* civilizadas o semicivilizadas y que entraba en ellas en son de guerra y exterminio, si no le disputaba al cristiano, derecho contra derecho, la tierra y el ganado, intercambiándose con él costumbres, usos y cosas, armas y tácticas de guerra, servicios y favores, astucias y perfidias, y de potencia a potencia, honores y embajadas [18]

La multiplicidad a la que alude Giusti elude el binarismo esquemático y formula nuevos desafíos en la lectura de este tipo de textos.

La trilogía de Zeballos, aún munida de su ideología civilizatoria, ofrece esa multiplicidad, ese cruce, esa mezcla que las fronteras geográficas, militares y simbólicas desarticulan solo de manera parcial. Las tres obras refuerzan el rechazo a la barbarie, pero al mismo tiempo, ponen en evidencia algo que resulta más grave y alarmante para la perspectiva de Zeballos y de los hombres de su generación, esto es: la falta de una política colonizadora clara por parte del Estado argentino. Esa denuncia tácita atraviesa la trilogía. Es esa denuncia insistente la que habilita la presencia de historias de individuos que no siempre pertenecen claramente a uno u otro lado de la frontera. Zeballos recupera historias que una mirada bifronte habría descartado y, al mismo tiempo, alerta sobre la mezcla, sobre la injerencia en la identidad nacional aún en formación. No hay que olvidar que, en esos mismos años, Zeballos intervendría activamente en el Congreso como diputado y que, en relación con el tema de la inmigración italiana y española de los años 70, señalaría que el Estado debia urgentemente articular una política de reafirmación de la identidad nacional.[19]

Sin embargo, paradójicamente, su trilogía podría leerse en el revés de esa trama: para señalar la necesidad de establecer la frontera se relatan con fervor las zonas de imposi-

bilidad de la frontera.[20] El Estado argentino no tuvo una política colonizadora sistemática. Ciertas acciones, como el intento de construir un pueblo para la tribu del cacique Catriel, entre otras, no llegan a constituir un programa de colonización. Sobre todo porque estos intentos conviven con las ambiguas relaciones entre caciques y gobiernos de Buenos Aires; relaciones no siempre definidas por el enfrentamiento, y muchas veces clientelares, en las que las tribus apoyaban ocasionalmente a Rosas, a Urquiza, a Mitre, y decidían sus prácticas de guerra en función de coyunturas inmediatas y no de una razón racial. Es por ese mismo motivo que la expedición de Roca resultaba tan cuestionada y que la captura de Saihueque –un cacique cuyos dominios sobre el Nahuel Huapi se situaban a una distancia de 1600 km de Buenos Aires– no se explica, porque no era en ningún sentido la captura de un indio malonero que robaba las estancias de Buenos Aires sino una detención innecesaria y solamente funcional a la idea de una lucha de razas.[21]

Ya desde el comienzo de siglo, la mirada impactada de Charles Darwin no alcanzaba a comprender por qué se perseguía a los indios con quienes se comerciaba y con quienes se compartían borracheras. El ojo utilitario del científico inglés no entendía, en los años 20 del siglo XIX, esa ambigüedad entre paternalismo y enemistad.[22] Lo que sorprende es que, avanzada la década del 70 de ese mismo siglo, las discusiones en el Congreso seguían oscilando entre el proteccionismo y el exterminio.

El cacique Millamain (buitre de oro), sometido en diciembre de 1882, aparece en una foto tomada por Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la *Conquista del Desierto* con uniforme militar.



Al respecto Julio Vezub escribe:

En la foto, el cacique Millamain exhibe con orgullo un quepi y una chaqueta idénticos a los vestidos por los oficiales del ejército nacional. La entrega de ropa y uniformes a los caciques, capitanes y capitanejos, tenía una larga tradición entre las autoridades argentinas, las que cultivaban la ambigüedad y la polisemia en las relaciones con los indígenas en la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, nunca antes esa práctica había tenido una connotación tan dramática ni los ribetes farsescos presentes en la imagen "Millamain acaba de ser derrotado y definitivamente sometido".[3]

También señala Vezub que, en el momento en que las condiciones estuvieron maduras para imponer una nueva relación de fuerzas, Estanislao Zeballos objetó el otorgamiento de grados militares que consideraba ficticios o producto del chantaje de los caciques:

La vanidad de estos criminales [...] se siente halagada con la costumbre, tradicional en los gobiernos argentinos, de discernirles grado militar. Hemos

tenido generales como Catriel, coroneles célebres como el indio Cristo y Manuel Grande. Este hecho explicará cuán grande ha sido la influencia del poder de los salvajes en nuestro país, que los gobiernos, y con ellos la nación entera, ¡veíanse obligados a la humillación de lisonjearlos, manchando con sus nombres el escalafón militar [...]![24]

En la trilogía de Zeballos los indios son federales o unitarios, pelean contra Buenos Aires para favorecer a Urquiza, son rosistas declarados o simpatizan con y hospedan a unitarios exiliados. Por su parte, los soldados y sus comandantes, los cautivos y los refugiados políticos quedan muchas veces presos de las internas de poder entre cacicazgos. Cuando Llanhuelen se subleva de Yanquetruz pide amparo al gobierno de Buenos Aires. Este tipo de deslealtades se muestran con mucha frecuencia en el texto, y a su vez todo se vuelve más complejo cuando sabemos por el relato de Zeballos que el origen de esa sublevación, que producirá odios irreconciliables entre ambas tribus, no era otro que una aventura amorosa. Los padrinazgos que el texto exhibe y explica con parsimonia, tal vez por su impronta catequizante, nos muestran la lógica del vínculo: someter y a la vez proteger. Namuncurá, bautizado Manuel, fue ahijado de Urquiza; Mariano Rosas, hijo de Painé, fue apadrinado por Rosas. El nieto de Baigorria será el ahijado de Lucio V. Mansilla. Algunos ejércitos de línea tuvieron lanceros indígenas como la división de Rivas, que contaba en sus filas con ochocientos indios comandados por Catriel y que se enfrentaba a Callvucurá. Se podría seguir enumerando personajes o circunstancias que la trilogía narra con cuidado detalle y esmero literario, en los que se observan escenas donde es difícil establecer la línea que separa a los unos de los otros. Y sin embargo, esa línea quiere ser clara en el interior del texto, tiene su correlato en la geografía territorial. La primera representación gráfica que se tuvo del concepto de frontera fue la de una línea, y nada menos parecido a ella es lo que se constituye como frontera en los territorios de la Argentina del siglo XIX. El espacio de la frontera estaba cons-

tituido por puntos y, entre ellos, hubo inmensos espacios desamparados. Esto no implica que no hubiera dos zonas pero cuestiona la nítida separación entre ambas.

Callvucurá y la dinastía de los Piedra no construyó la historia del cacique araucano porque Zeballos seguramente quería ir mucho más allá de la biografía. Intentaba contar una historia en la que el devenir de la política araucana se entramara con el devenir de la política de Buenos Aires –entendidas ambas en términos de política nacional. Allí Callvucurá no era el héroe protagónico sino que pasa a ser serializado con otros héroes blancos o indios. La fuerza de su política es confrontada y medida con la política de Rosas o con los pormenores de la Confederación. Alianzas y deslealtades de uno y otro bando se suceden produciendo una urdimbre que se inscribe en la geografía y en la vida de las personas. Lo más interesante es cuando esa articulación va impregnando paulatinamente los modos de contar algo. Casi al final de *Relmú, Reina de los Pinares*, es decir en la tercera y última de las piezas, podemos leer: "Dieciocho veces se han derretido las nieves de la Gran Montaña desde la época en que esto sucedía en Chacal (1830), al mismo tiempo que estallaba en Mendoza una revolución que derrocó al gobierno".[27] La referencia al paso del tiempo proveniente del imaginario araucano se articula perfectamente con la mención al hecho histórico: Aldao había abandonado Mendoza en 1830 después de la batalla de Oncativo.

Baigorria, un héroe escindido

Entre los personajes más destacados de la trilogía aparece Baigorria, cuya historia comienza a ser contada en *Callvucurá y la Dinastía de los Piedra*, es retomada en *Painé y la Dinastía de los Zorros* y sigue presente en el relato de *Relmú, Reina de los pilares*. Nadie como este personaje sintetiza mejor la compleji-

dad de la guerra de fronteras. En su lectura de *Facundo* de Sarmiento, Cristina Iglesia detecta la "incrustación de breves historias de personajes constituidos como tipos originales de Sudamérica" a las que denomina "biografías de pasaje". Se trata de biografías de "pequeños grandes héroes gauchos cuyas vidas se juegan con igual intensidad de un lado y del otro de la frontera entre civilización y barbarie". Lo que unifica estas biografías –señala Iglesia– y les otorga también un carácter inquietante es que "las vidas narradas podrían tener coherencia y continuidad en cualquiera de los dos lados en que los actores se asentaran".[38] La vida del Comandante Baigorria podría ser leída como una biografía de pasaje. Pero, a diferencia de Sarmiento que intentará explicar el cambio de bando o el momento de la traición, Zeballos la integrará en un relato en el que las poses son efímeras coyunturas. Esta mirada se va acentuando en el devenir de la trilogía y está absolutamente ligada al cambio de narrador. "El Coronel Manuel Baigorria era hombre de Urquiza" –comienza señalando escuetamente Zeballos–. Su cuartel general estaba sobre el Río Quinto, lo cual implica que ocupaba la posición más avanzada (desde la perspectiva del mundo "civilizado") y tenía intimidad y vínculos de sangre con los indios. A su casa acudían comisiones, embajadores, visitas y comerciantes de manera continua.

Conocí en el Rosario al Coronel Baigorria. La vida del desierto le había impuesto el aspecto de sus hijos. No palpitaban en su semblante los rasgos arábigos de nuestro gaucho, y a primera vista se dudaría de su origen, si no se supiera que nació de dignos padres cristianos y fue en sus mocedades valeroso paladín del viejo partido unitario. [...] Procedía sobre todo su apariencia indígena del pelo negro y duro, y de su cara casi lampiña; pero la boca, nariz y pómulo se ajustaban a las formas regulares del cráneo blanco. [...] El aire de su fisonomía era plácido y de bondad, parecía naturalmente retraído, y su conversación fácil y de abundante palabra, desprovista de modismos camposinos, revelaba un fondo de primitiva cultura, que no había abandonado y sobre todo, el predominio del habla paterna sobre la lengua araucana, que, como era natural, conocía perfectamente. [...] Su cara estaba cruzada de fren-

te a barba, al sesgo, por la ancha cicatriz de un sablazo, y no lo miraban los soldados cuando recorría sus fogones, sin exclamar: —¡Que seco le han pegado al coronel![28]

Los esfuerzos por describir a un individuo que no se ajustaba a un patrón puro (indio o cristiano) pueden verse en esta semblanza visual –de impronta frenológica– elaborada por Zeballos.[29] En ella los elementos de las dos culturas se van entrelazando: los rasgos del desierto con el grado de coronel, los padres cristianos y el partido unitario, el pelo duro y negro de indio pero los pómulos de cráneo blanco, el habla araucana con el español. Todos los detalles refieren identidades y conforman una, aunque hibridada y al mismo tiempo escindida. En su cara, la cicatriz de un sablazo de frente a barba no puede ser más elocuente –desde el punto de vista visual– para mostrar esa escisión.

Baigorria había sido subteniente del general Paz, y después de haber estado prisionero de Quiroga se internó, decepcionado, en la selva ranquelina, donde permaneció veintidós años y llegó a compartir el liderazgo de grandes caciques como Yanquetruz y Painé, entre los ranqueles. Los relatos populares lo muestran como un caballero del desierto y lector del *Facundo* de Sarmiento, al que tiene por uno de sus libros favoritos. Rodeado de cristianos y de ranqueles que lo respetaban a rajatablas e incluso le atribuían poderes oraculares, Baigorria vivía rodeado de mujeres inquietantes, en general cautivas de excéntricas historias, porque era polígamo, y a muchas de ellas, conmovido, las ayudaba en la fuga de la toldería. La historia de Baigorria se cuenta en *Callvucurá*, la primera de las piezas, pero también dos años después se retoma en *Painé*, donde se dice que al coronel Baigorria lo obedecían en 1843 trescientos cristianos armados y de pelea: "viejos veteranos, caudillos antirosistas, bandidos indomables, cuatreros, desertores del servicio militar, comerciantes tramposos". Este colectivo es denominado por el narrador como "núcleo cristiano de Trenel". Baigorria compartía liderazgos con Painé a

pesar de la diferencia de sangre, la cual había zanjado casándose con la hija de uno de los caciques. Su casa era un verdadero centro neurálgico y, justamente por eso, el espionaje y la intriga fueron corroyendo su relación con el cacique Painé, quien lo enfrentaba diciendo que lo entregaría a Rosas.

La trilogía comienza contando la historia de Baigorria como si fuera uno más de los personajes propios de la frontera. Sin embargo, las características de este personaje permiten que sea el elegido para conducir el hilo del relato que se va novelando. Este y no otro personaje permitirá entramar la historia de un período político social argentino con el devenir de un cautivo, su fuga y su historia amorosa. También, a lo largo de los tres textos, el personaje tendrá esa ductilidad. Paulatinamente, Baigorria va dejando de ser un *homo politicus* del desierto, para ser un alma sabia y bondadosa en la historia folletinesca de una amistad.

Quince años antes, en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla, aparece Baigorrita, un ranquel, ahijado de bautismo de este Manuel Baigorria, pidiendo permiso a Mansilla para hacer una visita a su padrino. En sus páginas, Mansilla deja entrever que no tiene una buena imagen del "gaucho" Baigorria.

> Le agregué que Baigorria no era buen hombre, que había sido mal cristiano y mal indio, que a unos y a otros los había traicionado. Me contestó que no desconocía mis razones. Pero que al fin era su padrino, que llevaba su nombre y que él no podría dejar de quererle. Le dije que sus sentimientos le honraban, porque probaban su lealtad, y que le honraban tanto más cuanto que convenía en que su padrino había sido infiel a sus compromisos y a su palabra.[19]

En el texto de Mansilla, la intervención en el otro bando no siempre horada entre los indios la lógica de la lealtad. Pero lo curioso es que lo que une a ambos Baigorrias –además de un gran cariño– es el bautismo cristiano. A su vez, Mansilla será padrino del hijo de Baigorrita, es decir que serán compadres.

Mariano Rosas, un héroe leal

Otro interesante ejemplo lo constituye el cacique Mariano Rosas. De Mariano Rosas o de *Paguithruz Guor*, dice el texto de Zeballos que dio gran impulso a la nación ranquelina porque bajo su gobierno se desarrollaron las sementeras de maíz, trigo, cebada, papas, porotos, arvejas, sandías, melones y zapallos. Al referir a este cacique, el relato menciona *Una excursión a los indios ranqueles* y le adjudica el mérito de haber dado una "ruidosa espectabilidad a la Dinastía de los Zorros". Mariano Rosas era viejo cuando lo visitó Mansilla y el liderazgo de Epumer (*Epugner*) era evidente. Sin embargo, Epumer duró poco porque el general Racedo invadió las tolderías ranquelinas a fines de 1877 y tomó prisionero al último de los Zorros, rodeado por su corte, en sus mismos toldos, sobre el histórico arroyo de Leuvucó. Epumer estuvo preso en la isla de Martín García hasta 1883, año en que el senador Cambaceres lo llevó de peón a su estancia de El Toro, en el partido de Bragado. El texto de Mansilla va a contar la vida de Mariano Rosas en la civilización, y el de Zeballos, su regreso a las tolderías. La intertextualidad nos permite pensar en la red de escritura en la que Zeballos puede ser incluido a partir de su trilogía.

De su vida en Buenos Aires dirá Mansilla que

> ...un día lo llevaron a presencia del Dictador don Juan Manuel de Rosas. Interrogándolo minuciosamente, supo este que Mariano, que se llamaba a la sazón como su padre, era hijo de un cacique principal de mucha nombradía. Le hizo bautizar, sirviéndolo de padrino, le puso Mariano en la pila, le dio su apellido y le mandó con los otros de peón a su estancia del "Pino". En ella pasaron algunos años trabajando duro, alojados al raso contra un corral de ñandubay, recibiendo lecciones útiles y provechosas sobre la manera de hacer las faenas del campo, sobre el modo de amansar debidamente un potro, aprendiendo a regentear un establecimiento en forma, tratados una veces a rebencazos, sin haber faltado en nada, atendidos generalmente con cariño, recibiendo raciones y salarios como uno de tantos trabajadores, hasta que el amor de la familia, el recuerdo de las tolderías, el anhelo de una completa libertad,

despertaron en ellos la idea de la fuga, a costa de cualquier riesgo [...] Mariano Rosas conserva el más grato recuerdo de veneración por su padrino, hablaba de él con el mayor respeto, dice que cuanto es y sabe se lo debe a él: que después de Dios no ha tenido otro padre mejor, que por él sabe cómo se arregla y compone un caballos parejero; cómo se cuida el ganado vacuno, yeguarizo y lanar, para que se aumente pronto y esté en buenas carnes en toda estación; que él le enseñó a enlazar, a pialar y a bolear a lo gaucho. Que a más de esos beneficios incomparables le debe el ser cristiano lo que le ha valido ser muy afortunado en sus empresas.[30]

El regreso a la toldería no es, sin embargo, contado por Zeballos como el resultado de una fuga sino como un viaje en el que incluso aparece Rosas despidiendo al cautivo-ahijado y enviando regalos a su padre, además de pedir la cabeza de Baigorria.

Rosas le dice a Mariano:

Marianito, ya sabes leer y escribir. No olvides esta educación para servir a tu padrino y a la valiente nación ranquelina. Le dirás a Paine que el cacique Huinchán queda aquí en garantía con su mujer. Hasta que me entregue vivo o muerto, al salvaje unitario facineroso Baigorria, que ha despreciado dos veces el indulto que le ofrecí por medio de los gobernadores de Córdoba y San Luis, y que ha reunido en los toldos una división de bandidos para hostilizar las fronteras.[31]

A su vez, Mansilla reproduce una carta, que Rosas habría mandado a Mariano luego de su fuga, que dice así:

Mi querido ahijado: No crea usted que estoy enojado por su partida, aunque debió habérmelo prevenido para evitarme el disgusto de no saber qué se había hecho. Nada más natural que usted quisiera ver a sus padres, sin embargo que nunca me lo manifestó. Yo le habría ayudado en el viaje haciéndolo acompañar. Dígale a Paine que tengo mucho cariño por él, que le deseo todo bien, lo mismo que a sus Capitanejos e indiadas. Reciba ese pequeños obsequio (se refiere a doscientas yeguas, cincuenta vacas, y diez toros de pelo, dos tropillas de overos negros con madrinas oscuras, un apero completado con muchas prendas de plata, algunas arrobas de yerba y azucar, tabaco y papel, ropa fina, un uniforme de Coronel y muchas divisas coloradas) que es cuanto por ahora le puedo mandar. Recurra a mí siempre que esté pobre. No olvide

mis consejos porque son los de un padrino cariñoso. y que Dios le dé mucha salud y larga vida.

Su afectísimo Juan de Rozas.

PD. Cuando se desocupe, véngase a visitarme con algunos amigos.[18]

Fronteras internas y externas

El relato de Zeballos nos deja el devenir de dos naciones: los blancos y los indios, los cristianos y los bárbaros. Pero también escenifica la fractura interna en la política araucana: la *Dinastía de los Zorros*, que es amiga de los unitarios y los cobija en sus toldos, es contraria a la *Dinastía de los Piedra*, federales efectivos. Los ranqueles de la primera, con sus caciques Painé, Mariano Rosas y Epumer cubren el área de Leuvucó, y los caciques Callvucurá, Catriel y Namuncurá de la segunda, son los señores de Salinas Grandes. Entre ellos hay tanta discordia como entre blancos y cristianos. Pero además, si se piensa en el problema de la frontera como cuestión posterior a la Guerra del Paraguay, veremos que a la ya compleja y problemática frontera interior, líneas de contacto entre el espacio poblado por cristianos y el espacio denominado "desierto", se le suma la problemática frontera exterior, línea de contacto entre el espacio "civilizado chileno" y el "desierto", lo que implica que ese "desierto" no es solo codiciado por el Estado argentino sino también por la República de Chile, quien quería prolongar su dominio político hacia el lado este de la cordillera. De modo que indios chilenos e indios argentinos tenían acuerdos económicos que involucraban la hacienda vacuna y lanar. Por lo tanto era habitual el arreo periódico de ganado a Chile en perjuicio de la economía ganadera argentina. Esto implica que el peligro o el problema de la frontera interior se potenciaba con la existencia de la frontera exterior al implicar una evasión importante de ganado vacuno bonaerense.[33]

La frontera exterior aparece en la trilogía como una trama implícita. Cuando se menciona, pareciera que es posible diferenciar la figura del "indio nacional" de la del "indio chileno". Ambos, aunque habitantes de lo que la conquista española denominó "Araucanía", parecen poder responder a las identidades asignadas por la cultura del blanco. Pero el Estado argentino deberá contar con indios argentinos para impedir el avance de la frontera exterior.

Un año después de publicada la primera pieza de la trilogía, en Buenos Aires comienza a elaborarse el *Atlas de la República Argentina*, confeccionado por el Instituto Geográfico Argentino. "Si por amor a mi patria no suprimiera algunas páginas negras de la administración pública en las fronteras [...] se vería que algunos de los feroces alzamientos de los indios fueron la justa represalia de grandes felonías de los cristianos", confesaba Zeballos.[34] Esta "modelación", como la denomina Álvaro Fernández Bravo, que consiste en insertar entre las páginas de celebración de las armas nacionales un fragmento que erosione y revierta la argumentación, articula buena parte de la literatura de la frontera.[35]

La trilogía de Zeballos quedaba como testimonio de una política frente al indio, pero al mismo tiempo, en sus resquicios y en sus multiplicidades, como su límite.[36]

Notas

[1] Juan Carlos Walther, *La conquista del desierto. Síntesis histórica de los principales sucesos ocurridos y operaciones militares realizadas en la pampa y Patagonia contra los indios (años 1527-1885)*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

[2] Claudia Briones y Morita Carrasco, *Pacta Sunt Servanda. Capitulaciones, conventos y tratados con indígenas en Pampa y Patagonia (Argentina 1742-1878)*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, 2000.

[3] Enrique Masés, *Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1910)*, Buenos Aires, Prometeo, 2002.

[4] Colin M. Lewis, "La consolidación de la frontera argentina a fines de la década del '70. Los indios, Roca y los ferrocarriles", en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comp.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1980, pp.469-496.

[5] "Escritores fragmentarios" fue la categoría con la que Ricardo Rojas caracterizó y –de alguna manera– "encapsuló" a los escritores de la generación del 80. Su categoría podría ser aplicable a los relatos vinculados a la expedición.

[6] También debe vincularse a este material la producción iconográfica de fotos que abrió un campo de representación sobre estos hechos. En particular se destacan las fotos de los ingenieros topógrafos Carlos Encina y Edgardo Moreno y del fotógrafo y químico Morelli, así como las más conocidas de E. Pozzo.

[7] Julio Vezub, *Indios y soldados. La fotografía de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del Desierto"*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2002, p.25.

[8] En *Lógica del sentido*, Deleuze señala: "Decir algo en nombre propio es muy curioso, porque no es en absoluto el momento en el que uno se toma por un yo, una persona o un sujeto, cuando se habla en su nombre. Al contrario, un individuo adquiere un verdadero nombre propio como consecuencia del más severo ejercicio de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan de parte a parte, a las intensidades que lo recorren." (Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, p.8). Sin embargo, la despersonalización permitirá a los autores que escribieron sobre el desierto construir el propio nombre como parte de prácticas fundacionales de una nación. En cambio, en el crítico francés la despersonalización implica una liberación y una entrega pero formulada casi en clave zen ("despojarse de toda operación personal", sugieren los taoístas).

[9] Estanislao Zeballos, *Callvucurá, Painé, Relmú*. Estudio preliminar de Roberto Giusti. Buenos Aires, Librería Hachette, 1961. Las primeras ediciones fueron hechas por la editorial Peuser en 1884, 1887 y 1889 respectivamente. La edición más reciente al momento de escritura de este trabajo es la de *El Elefante Blanco* que publicó las tres obras juntas con el título *Callvucura. Painé. Relmú* y el prólogo de Roberto Giusti del 54 (Buenos Aires, 1998, reimpreso en 2001). De aquí en más me referiré a ellas con el nombre de "trilogía".

[10] Ese productivo viaje puede leerse también en otros trabajos de su autoría: *Episodios en los Territorios del Sur* (1879), recopilación de Guillermo Durán, y en *Viaje al país de los araucanos* (1881).

[11] El pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, en la conmemoración del décimo aniversario de la campaña, realizó la monumental *Ocupación militar de Río Negro bajo las órdenes del General Julio Argentino Roca*. En este óleo sobre tela, aparecen los principales protagonistas de la "Conquista". El cuadro, de fuerte impronta alegórica, ofrece una imagen teatral-escenográfica que es por cierto la que siempre se le quiso dar a las acciones de aquella expedición, tal vez para contrarrestar las sospechas de que se trataba de un "paseo militar", como lo señalaba el periodista Remigio Lupo en sus crónicas periodísticas para *La Pampa*, o para acallar las durísimas críticas de Sarmiento en *El Censor* que escribía "se inundan los generalitos en Choele Choel".

[12] Cfr. el prólogo de Guillermo Emilio Magrassi a Estanislao Zeballos, *Callvucurá y la dinastía de los Piedra*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, pp.7-24.

[13] Zeballos aclara en nota al pie que el manuscrito es de 150 fojas de oficio y que lo encontró en el "Desierto" cerca de General Acha (provincia de La Pampa). Señala a su vez que fue escondido en los médanos por los indios, en la fuga desesperada que les impusieron las fuerzas de Levalle, y que es "una historia casi completa de los orígenes de la nación Llalmache, que gobernaron los Piedra hasta 1833". Recientemente Guillermo Durán editó ese material que exhumo del Museo Enrique Udaondo de Luján donde se encuentra el *Archivo Zeballos. Namuncurá y Zeballos. El archivo del Cacicazgo de Salinas Grandes (1870-1880)*, Buenos Aires, Ed. Bouquet, 2006.

[14] Roberto Giusti, en el prólogo que escribió en 1954 para la edición de *Callvucurá y la dinastía de los Piedra*, reproducido en la edición de El Elefante Blanco de 1998, señala que "puede tratarse de uno de esos ficticios hallazgos de que está florecida la historia de la novela, y como ninguna, la de aventuras". Sin embargo, también señala que él mismo no se atrevería a poner en duda el hallazgo de esos documentos de la cancillería araucana, aunque cree que Zeballos podría haberlos obtenido de otro modo.

[15] Cfr. Magrassi, *op.cit.*

[16] Alejandra Laera describe la década del 80 como el "momento fuerte de emergencia del género [novela]". Siguiendo la conceptualización de Raymond Williams, la crítica explica que se instala una continuidad en la producción de novelas, sin perder la heterogeneidad constitutiva de esa instancia. En la diversidad de esas obras puede leerse la ausencia de un proyecto cohesivo generacional y los debates en torno al género sobre objetos narrables y tensiones inconciliables. También apunta las publicaciones de 1884, "ano especialmente prolífico": *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich, *La Gran Aldea* de Lucio V. López, *Juvenilia* de Miguel Cane, *Música sentimental* de Eugenio Cambaceres, *Fruto Vedado* de Paul Groussac y *Arturo Sierra* de Julio Llanos. Téngase en cuenta que es en ese mismo año cuando Zeballos publica la primera de las obras de la trilogía: *Callvucurá y la Dinastía de los Piedra*. (Cfr. Alejandra Laera. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004).

[17] Lamentablemente la bibliografía sobre Zeballos es escasa. Además de los prólogos ya citados pueden tenerse en cuenta los trabajos de Pedro Luis Barcia, "Estanislao S. Zeballos y su trilogía pampeana" (en *Revista de la Universidad*, n. 27, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1981, pp.99-115), así como el más reciente de Ángel Tuninetti, "Escribir en los árboles, escribir en la arena: *Viaje al país de los araucanos* de Estanislao S. Zeballos" (en *Nuevas tierras con viejos ojos. Viajeros españoles y latinoamericanos en Sudamérica. Siglos XVIII y XIX*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 2001, pp.59-72).

[18] Giusti, *op.cit.* El subrayado es mío

[19] En 1887, Zeballos afirmaba en el Congreso: "La cuestión de la inmigración es el interés mas grave que tiene la Republica Argentina en estos momentos, el Congreso debe ser previsor adoptando todas las medidas prudentes para realizar estos dos grandes propósitos: atraer hacia nuestra patria a todos los habitantes del mundo que quieran vivir en ella e inculcar en el corazón de los extranjeros el sentimientos de nuestra nacionalidad". (*Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados del Congreso Nacional* del 21 de octubre de 1887). Al respecto, ver Lilia Ana Bertoni. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2002; especialmente el capítulo titulado: "Los ochenta: una nacionalidad cuestionada", pp.17-40.

[20] Podría entenderse el gesto como una forma de novelar, de hacer ficción, propia de aquellos años. Señala Alejandra Laera: "La novela ya no es, como alguna vez se quiso, el equivalente alegórico y totalizador de la nación y sus identidades, sino que opera sobre los restos y los huecos que el Estado moder-

nizador de los años ochenta practica en la reconfiguración de lo nacional" (Laera, *op.cit.*, p.23).

[21] Así lo explican las mismas víctimas. La ley 947 del 5 de octubre de 1878 autorizaba la Expedición de Roca hasta el Río Neuquén y no más allá de él porque se consideraba que las tribus que estaban al sur de ese río podrían tener culturas pacíficas y negociarse con ellos el *habitat*. Es decir que las expediciones que van más allá, e ingresan en el denominado "Triángulo del Neuquén" para devastar tribus mapuches, eran –aun desde la óptica exterminadora– claramente innecesarias. (Cfr. Curapil Curruhuinca y Luis Roux, *Las matanzas del Neuquén. Crónicas mapuches*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1993).

[22] Charles Darwin, *Diario del Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2003.

[23] Julio Vezub, *Indios y Soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del Desierto"*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2002.

[24] Estanislao Zeballos, *Viaje al país de los araucanos* [1881]. Prólogo de León Benarós. Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2002.

[25] Estanislao Zeballos. *Callvucurá, Paine, Relmu* [1884], Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1998, p.440.

[26] Cristina Iglesia, "La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento" en *La violencia del azar*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp.65-75.

[27] Zeballos, *op.cit.*, p.96.

[28] La frenología –disciplina sin base científica ideada por el anatomista Gall hacia 1800–, tan en boga por aquellos años, entendía que el cerebro era una agregación de órganos y que a cada uno de ellos le correspondía una facultad intelectual, un instinto o un afecto. Los frenólogos sostenían también que las formas craneanas permitían hacer una descripción moral del individuo.

[29] Lucio Victorio Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Colección Austral - Espasa Calpe, 1993, p.442.

[30] Mansilla, *op.cit.*, p.307.

[31] Zeballos, *op.cit.*, p.311.

[32] Mansilla, *op.cit.*, p.312.

[33] Al respecto, ver Néstor T. Auzá "La ocupación del espacio vacío: de la frontera interior a la frontera exterior. 1876-1910", en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1980, pp.61-89.

[34] Estanislao Zeballos, *Callvucurá y la dinastía de los Piedra* [1884], Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1993, p.42.

[illegible] Álvaro Fernández Bravo, *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana-Universidad de San Andrés, 1999, p 36

[illegible] Un documental cuidado y riguroso aporta una lectura inteligente y despojada sobre la actuación de Zeballos durante la conquista territorial. Se trata de "El país del diablo" (2007) de Andrés Di Tella, Serie Fronteras Argentinas.

Índice

Aventura y relato. Apuntes para una historia literaria de la frontera, *por G. Batticuore, L. El Jaber y A. Laera* ...7

Fronteras en movimiento. Historia de una dinámica (siglos XVI y XVII), *por Loreley El Jaber* ...23

Estatuas para amarrar caballos. Frontera y peripecia en la literatura argentina (1837-1852), *por Claudia Roman y Patricio Fontana* ...53

Secretarios de la pampa. Apuntes sobre la figura del secretario letrado del caudillo gaucho, *por Cristina Iglesia* ...96

¿Exiliados o extranjeros? (Alberdi y Sarmiento: polémica sobre la prensa y los derechos del extranjero en el exilio), *por Adriana Amante* ...112

Leer y escribir en la frontera, *por Graciela Batticuore* ...143

Sobre la guerra en el Paraguay (relatos nacionales en las fronteras), *por Alejandra Laera* ...183

Cuento de fogón desde Tierra Adentro. Umbrales de los géneros en *Una excursión a los indios ranqueles*, *por Sandra Gasparini* ...214

Martín Fierro: frontera y relato, *por Pablo Ansolabehere* ...234

Estanislao Zeballos y el relato de la araucania, *por Claudia Torre* ...261